



Hugo Francisco Bauzá

# *El mito del héroe*

*Morfología y semántica  
de la figura heroica*



Hugo Francisco Bauzá

## El mito del héroe

### Morfología y semántica de la figura heroica



*Si bien la semántica respecto de la idea de héroe varía con los diferentes pueblos y culturas, existen, sin embargo, determinadas notas que permiten hablar de un canon o patrón heroico.*

*Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisoría de estar regidos por la ilusión –por lo general de naturaleza utópica–, de querer ordenar un mundo inarmónico y de lanzarse para ello a una aventura que constituye un viaje hacia lo ignoto, por lo que, muchas veces, sucumben de manera trágica. Bajo esa lente es posible considerar las acciones tanto de Heracles, Edipo, Quijote, como las de diferentes figuras de la modernidad, según explica el profesor Bauzá en las palabras introductorias.*

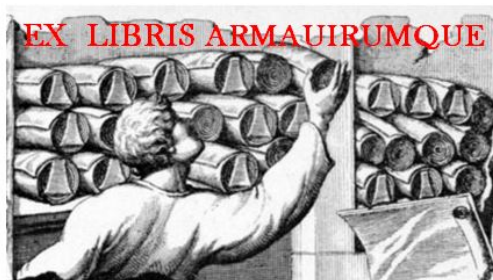
*El presente análisis –por el que desfilan personajes, ya del mundo antiguo, ya de un pasado relativamente reciente– define al héroe como un ser singular merced a cuya intervención el caos deviene cosmos, y subraya que es gracias a la acción ejemplar de estos seres como la historia se mantiene dinámica.*

*"La pervivencia de la figura heroica a través de los siglos y de las diferentes culturas –destaca el autor– pone de manifiesto la necesidad del hombre –de todas las épocas y latitudes– de crear ídolos a los que erigirles altares donde rendirles culto."* 

HUGO F. BAUZÁ

# EL MITO DEL HÉROE

Morfología y semántica  
de la figura heroica



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ESPAÑA  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 1998  
Tercera reimpresión, 2007

---

Bauzá, Hugo Francisco

El mito del héroe. - 1a ed. 3a reimp. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2007.

196 p. ; 20x13 cm.

ISBN 978-950-557-245-8

1. Ensayo Argentino. I. Título  
CDD A864

---

Comentarios y sugerencias:  
[editorial@fce.com.ar](mailto:editorial@fce.com.ar)  
[www.fce.com.ar](http://www.fce.com.ar)

En tapa: fragmento de *Humo*, 1989, acrílico sobre tela (1,80 x 1,50 m)  
de Héctor Medici. Gentileza del autor.

D. R. © 1998, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA S. A.  
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires  
[fondo@fce.com.ar](mailto:fondo@fce.com.ar) / [www.fce.com.ar](http://www.fce.com.ar)  
Carretera Picacho Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN: 978-950-557-245-8

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio  
de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o  
modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin la  
autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

A ALICIA M. DE JUSTO  
y a su esfuerzo por establecer un mundo mejor.

## PRESENTACIÓN

El libro del profesor Bauzá, dirigido a un público más amplio que el cada vez más reducido de los filólogos clásicos, no sólo se atiene a la norma horaciana de enseñar deleitando a los ayunos en la materia, sino que rebasa ampliamente la intención divulgativa de un tema apasionante. Es más, yo diría que incita a los profanos a pensar y a los entendidos —lo que no es menguada virtud— a poner en tensión el arco de la crítica. Efectivamente, una meditación sobre el “mito del héroe” cuando está dando sus últimas boqueadas el siglo XX es un saludable ejercicio de higiene mental. En ningún momento de la historia se han cumplido mejor las palabras proféticas del Canto a la grandeza del Hombre de la *Antígona* sofoclea: “Nada habrá en el futuro, a lo que sin recursos se encamine”. Pero nunca también se ha podido pronunciar con mayor acierto la sentencia inicial de ese célebre estásimo: “Cosas terribles muchas hay, pero nada es más terrible que el hombre”. Sófocles emplea deliberadamente el adjetivo *deinós* que se aplica a lo que inspira temor y asombro. Y asombro como nunca han producido las proezas realizadas por el hombre en nuestro siglo y espanto los abismos de degradación en que se ha sumido.

La figura del héroe, como la del santo, más que mitos son arquetipos culturales heredados de un pasado remoto en los que la realidad histórica y los embellecimientos de la imaginación se han imbricado inextricablemente. Como tales arquetipos, sirven de ideas-motrices desde el momento en que una sociedad los toma como modelos de conducta. Con todo, en la dialéctica entre las virtudes competitivas, como la valentía y fortaleza, y las coo-

perativas, como la piedad y la solidaridad, por mucho énfasis que la evolución del pensamiento ético haya venido poniendo, desde Sócrates a nuestros días, en estas últimas, el fiel de la balanza no ha cesado de inclinarse hacia las primeras. Una y otra vez termina por imponerse el viejo consejo de “ser siempre el primero y sobresalir por encima de los demás” que le diera Hipóloco a su hijo Glauco al enviarlo a combatir a Troya. Y lo que aún es más triste: la vida enseña que no todas las veces se cumple ese consejo ejercitando noblemente al máximo las capacidades personales, sino que con frecuencia indeseable, con tal de sobresalir, se utilizan los resortes necesarios para degradar al rival, cuando se tercia la ocasión. De la renuencia a dejarse dominar injustamente, de la firmeza en defender las propias convicciones y conservar la dignidad personal, de la misma entereza ante la adversidad nace ese otro tipo de heroísmo humilde, que saca fuerzas de flaqueza y tantas veces no pasa a los escritos. “No nos mande Dios cuanto podamos aguantar” oí una vez decir a una viejuca, por quien hablaba la experiencia de los siglos. Tan grande en verdad llega a ser la capacidad de aguante del ser humano.

La literatura y la historia ofrecen buena copia de ejemplos del héroe actuante y del héroe paciente. Aquiles, Eneas, Roldán, Robin Hood, Guillermo Tell, tienen su correlato en el sufrido Ulises, el santo Job, el sabio cínico, el mártir cristiano. Pero es evidente que sólo el primer tipo de heroísmo es capaz de ejercer un poderoso influjo sobre las multitudes, como modelo y acicate de la acción. Nadie *a priori* tiene vocación de mártir. Naturalmente el presente estudio versa sobre el héroe actuante. Desentrañar las razones de su magnética atracción en todas las culturas es su objetivo. El autor se plantea el problema de qué es un héroe, pasa revista a lo que por tal entendieron los antiguos griegos y romanos, analiza los rasgos que definen su estructura y las mutaciones experimentadas por ésta a lo largo de la historia. Por las páginas de este libro desfila un representativo puñado de figuras

heroicas de la Antigüedad: Gilgamés, Heracles, Edipo, Prometeo, sin que falte una aproximación a los nuevos héroes de la modernidad —cantantes, estrellas de cine, deportistas como Elvis Presley, John Lennon, Ayrton Senna Da Silva— cuya muerte prematura en trágicas circunstancias les ha conferido en el imaginario popular la eterna juventud e inmarcesible belleza de los protagonistas del mito. A ellos el autor añadiría sin duda el personaje más famoso: lady Di.

No creo equivocarme al afirmar que Bauzá hace radicar la razón de que lo heroico haya sido uno de los referentes fundamentales de todas las culturas en el hecho de ser el héroe el punto de confluencia en su grado más excelso de las virtudes competitivas y las cooperativas. No sabría decir si en esto acierta o no. Lo visto, lo oído y padecido, a lo largo de una vida que traspassa ya la edad en que Sócrates bebió la cicuta, me hace ser un tanto escéptico. De lo que sí estoy seguro es de que este libro apasionará tanto como a mí a esa inmensa minoría que constituye el público lector culto. El autor a quien conocí hace ya bastantes años en Budapest en un Congreso Internacional de Estudios Clásicos y a quien escuché después en Madrid en algunas de sus conferencias en la Universidad Complutense y en la Fundación Pastor, es un filólogo de raza que enseña ahora en la Universidad de Buenos Aires y se encuentra en la plenitud de su *akmé*. Para los que ya enfilamos la recta final de la vida es un consuelo y una esperanza comprobar que a un lado y otro del Atlántico todavía siga resonando en lengua española la voz de los antiguos clásicos.

LUIS GIL  
Catedrático Emérito  
Universidad Complutense

## NOTA DEL AUTOR

Escribí este ensayo entre los años 1995 y 1996. Desde esa fecha, hasta el momento de su publicación, han sucedido algunos episodios cuya resonancia me hubiera interesado considerar, tales como las implicancias socio-culturales de las muertes de la princesa Diana Spencer y de la madre Teresa de Calcuta –ocurridas ambas en setiembre de 1997– o la aparición de los restos de la controvertida figura del “Che” Guevara –en octubre de 1997–, y su posterior traslado a la isla de Cuba.

Tales sucesos determinaron, una vez más, el *revival* y la discusión respecto de qué se entiende por héroe y cuál es el posible paradigma de una figura heroica.

En el caso de estos seres de los tiempos modernos, se trata de “ídolos” que, sólo tras su muerte, adquieren dimensión mítica. Hubo también seres singulares que, incluso en vida, hollaron el terreno de lo mítico: tal el de María Callas. Hace pocos meses diversos actos que evocaron los veinte años de su desaparición subrayaron la estatura mítica de la diva.

Quiero testimoniar mi reconocimiento al profesor Joël Thomas, director del “Équipe pour la Recherche sur l’Imaginaire de la Latinité” de la Universidad de Perpignan, con quien he discutido algunos de los problemas aquí considerados, en particular los referidos a los héroes de la antigüedad clásica.

También mi agradecimiento a mi mujer, María Elena Babino, por su apoyo, aliento y consejo en la redacción de estas páginas; hago extensivo ese agradecimiento a Graciela Sarti por la lectura del presente ensayo.

H. F. B.

Perpignan 1995 - Buenos Aires 1997

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

ANRW: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*

LIMCI: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*

RE: *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*

REL: *Revue des Études Latines*

## INTRODUCCIÓN

El estudio del *mito del héroe* no implica ocuparse sólo de un determinado ámbito de la mitología, sino que su tratamiento rebasa el campo conceptual de las leyendas heroicas en tanto que se inscribe en el marco de la historia de las ideas y del pensamiento.

En el trabajo que nos ocupa explicaremos, por un lado, los rasgos morfológicos que caracterizan a la figura heroica como paso previo para explicar el mito del héroe y, por el otro, nos detendremos, a través de las mutaciones que ha experimentado este mito a lo largo de la historia, en las diversas metamorfosis operadas en las formas de representación y en la ideología de las mentalidades. Para nuestra tarea, echaremos mano tanto de los datos procedentes de la filología y la lingüística, cuanto de los de la historia y la antropología.

Por medio del análisis de las leyendas heroicas pretendemos *reconstruir el discurso histórico de este mito* y ver, al mismo tiempo, cómo dicho relato sirve también como un sistema de referencia para la comprensión de una determinada cultura.

No debemos olvidar que el discurso mítico es producto de la historia y, por tanto, vehículo semántico de determinados hechos y experiencias; por esa causa las diferentes variantes que ofrece este discurso deben ser entendidas en obediencia a circunstancias e intereses particulares de un momento histórico preciso.

El mito del héroe en particular —como los mitos en general— no representa una historia fría y descarnada, sino que, por el contrario, en la mayor parte de los casos ha sido urdido —a veces

en forma consciente, a veces inconsciente— con el propósito de desempeñar una función social específica: sea para glorificar a un grupo o a un individuo, sea para justificar un determinado estado de cosas.

En ese orden el estudio de las diferentes *resemantizaciones* a que ha sido sometida la figura del héroe a lo largo del tiempo —de la que dan testimonio las diversas culturas que de este mito se han ocupado— es un ejemplo de cómo la exégesis de las distintas variantes míticas puede ayudarnos a interpretar la historia. En ese aspecto conviene recordar, según ha demostrado con razón Lévi-Strauss, que un mito —en este caso el del héroe— no es un canon fijo, sino una forma de lenguaje en perpetuo movimiento y que lo que determina su esencia es la suma de todas sus variantes.

Comenzaremos nuestra tarea abordando la figura heroica en el marco de la antigüedad clásica; para ello, teniendo en cuenta las diversas interpretaciones propuestas sobre la idea del héroe —i. e., filológica, histórica, sociológica, antropológica, psicológica— pondremos en evidencia cómo este relato mítico —al igual que todos los mitos— no constituye una estructura cerrada, sino abierta y en perpetua metamorfosis, aun cuando está construido sobre la base de motivos o patrones precisos y recurrentes.

Por otra parte explicaremos cómo la figura del héroe ha sido también continente de variadas especulaciones filosóficas —así, por ejemplo, de la cínico-estoica, tal como en la antigüedad ocurrió con la figura de Heracles que, tras su muerte singular, en el plano de lo trascendente lo convirtió en una suerte de salvador— o políticas, como en el caso en que esta misma figura —asociada a gobernantes de carácter absoluto— ha servido para la difusión de la “propaganda” imperial.

En ese aspecto la figura heroica ha sido utilizada, a lo largo de la historia, ya para justificar tal o cual dominación territorial, ya para consolidar una estirpe o dinastía determinada. Vemos, en consecuencia, la manipulación político-ideológica a que es so-

metido el mito con el propósito de justificar determinadas situaciones histórico-políticas.

Para delimitar el ámbito semántico del término héroe iniciamos nuestra labor transcribiendo lo que consigna el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia* (Madrid, 1970, p. 703) bajo esta voz: “Entre los antiguos paganos, el que creían nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por la cual le reputaban más que un hombre y menos que un dios, como Hércules, Aquiles, Eneas, etc.// 2. Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes.// 3. El que lleva a cabo una acción heroica.// 4. Personaje principal de todo poema en que se representa una acción, y del épico especialmente.// 5. Cualquiera de los personajes de carácter elevado en la epopeya”.

Al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo —y el moderno— más ha valorado en los héroes es el *móvil ético de su acción*, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social, y es por esa circunstancia que los han tomado como modelo y han tratado, en consecuencia, de emular sus acciones.

Estos seres singulares, obnubilados por su propósito de querer cambiar el mundo, muchas veces no alcanzan a medir las consecuencias —en ocasiones trágicas— de sus empresas. Es en ese contexto como hay que entender el proceder de Áyax en el mundo antiguo, del Quijote en los albores de los tiempos modernos o de tantas figuras revolucionarias del imaginario mítico-político de nuestros días.

Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisorio de estar regidos por la ilusión —por lo general de naturaleza utópica— de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello —en todos los casos de manera absolutamente convencida— a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto. Es en

ese aspecto, por ejemplo, como podemos hacer una lectura de la controvertida figura del "Che" Guevara.

En tal sentido el historiador escocés Thomas Carlyle —influido por la concepción romántica de Goethe, Schiller y Herder y en contraposición a las ideas materialistas que comenzaban a difundirse en su época— insiste sobre el rol que los genios y los héroes han desempeñado en la historia de la humanidad, a la vez que convierte a estos últimos en defensores de la justicia social.

En su lente el héroe es el ser singular merced a cuya intervención el caos deviene cosmos, al mismo tiempo que subraya que es gracias a la acción paradigmática de esos tipos heroicos, como la historia se mantiene activa y, por tanto, viva; en ese sentido, los héroes son motores que dinamizan la historia. Sobre ese particular —y en especial en el mundo antiguo— Carlyle valora en el héroe, principalmente, su condición de *archegêtes*, es decir, 'jefe de una raza o familia' o 'fundador de una ciudad'.

No obstante las interpretaciones de carácter socio-político que hemos apuntado, cabe destacar que la gran tarea del héroe —tal como con claridad la pusieron de manifiesto poetas y pensadores de la antigüedad clásica— es la búsqueda de la inmortalidad; empero, fracasa en este cometido porque su naturaleza, al tener los límites que le impone su condición necesariamente mortal, le impide alcanzarla; con todo, estos seres excepcionales alcanzan a percibir el espejismo de un cierto tipo de inmortalidad, que es el que confiere la fama, también perecedera, por cierto. El ejemplo paradigmático de esa búsqueda lo constituye la figura de Gilgamés.

En nuestra labor sintetizamos también las notas fundamentales de la interpretación psicoanalítica para la que el héroe simboliza nuestro esfuerzo por dominar los aspectos irracionales que llevamos dentro; en esa lectura la aventura y el viaje del héroe no deben estar orientados hacia lo exterior, sino hacia el interior de nosotros mismos. De acuerdo con esa exégesis la clave

radica en descubrir la parte “heroica” que habita en el interior de cada uno de nosotros.

Las diferentes explicaciones que se han dado respecto del mito del héroe —incluidas las definiciones que sobre esta figura nos ofrece el *Diccionario de la Real Academia* que hemos citado—, a pesar de lo generalizadoras y en cierto aspecto omniabarcantes no logran, sin embargo, involucrar todas las variedades de conductas que, de manera genérica, se engloban semánticamente bajo la palabra héroe.

En ese aspecto, y en aras de explicar cómo se ha conformado el mito del héroe a lo largo de la historia, trataremos en primer lugar de delinear cuáles son los rasgos distintivos —es decir, *las invariantes*— de la morfología del héroe, y cómo estos rasgos, debido a la metamorfosis natural que imponen el paso del tiempo y la mudanza de las civilizaciones, continúan viviendo, aunque transfigurados, en los héroes de los tiempos modernos.

La pervivencia de la figura heroica a través de los siglos y de las diferentes culturas pone de manifiesto la necesidad del hombre —de todas las épocas y latitudes— de crear ídolos a los que, tras sus muertes, erigirles altares donde rendirles culto.

Si tuviéramos que escoger una nota distintiva con que caracterizarlos —una suerte de común denominador— diríamos que el aspecto más destacable y por el que el imaginario popular los ha entronizado como héroes, *es el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor*, tal como hemos apuntado.

Ese esfuerzo —utópico la mayor parte de las veces— es el que lleva al héroe necesariamente a una muerte trágica, la que ocurre en un tiempo prematuro y sin que éste haya empezado a perder su arrojo a causa de la vejez. De ese modo su imagen, detenida en el momento decisivo del combate, perdura sin marchitarse en la esfera del imaginario mítico y, cuanto más se aleja del ámbito de lo fáctico, más se adscribe al del mito que, al ser intemporal, lo substrahe del deterioro del tiempo y de las contrariedades de la historia.

Otro aspecto digno de mención respecto de la figura del héroe es el carácter agónico de su naturaleza; en ese orden el ser del héroe se presenta como un espacio en el que se anudan fuerzas contrarias. Ser héroe es estar en permanente conflicto entre dos mundos.

Como metodología de análisis centramos nuestra labor en torno de un héroe determinado, ejemplificando a través de su proceder los diversos episodios que constituyen las notas distintivas de la figura heroica. Para ese fin hemos escogido al legendario Heracles en tanto que, desde la antigüedad clásica, constituyó la figura heroica por antonomasia, sin perjuicio de que nos detengamos también en otros héroes tales como Edipo, Aquiles, Eneas o del titán Prometeo que, aunque no es un héroe en sentido estricto, su acción en favor del género humano lo muestra como un ser con un comportamiento heroico relevante.

En nuestro propósito hemos recurrido a textos de ese imaginario no como a un archivo o museo detenido en el tiempo o en el espacio, sino como al testimonio viviente del sentir de un pueblo. En efecto, *in bibliothecis loquuntur defunctorum immortales animae* 'en las bibliotecas hablan las almas inmortales de los muertos', tal como reza un viejo adagio latino. En ese sentido, una vez más, nos hacemos eco de la preocupación del ilustre helenista D. Luis Gil Fernández por rescatar "el *lógos* vivo de la letra muerta".

Finalmente, destaco que, en nuestro itinerario exegético del mito del héroe, nos ocupamos también de diversos seres sobresalientes del mundo moderno, para mostrar cómo, en todo tiempo y lugar, ha habido seres empeñados en llevar a cabo acciones heroicas y también para destacar cómo el imaginario popular ha sentido —y siente— la necesidad imperiosa de idear figuras heroicas que le indican una ruta y, en su proceder, le sirven de modelo.

## I. EL MITO DEL HÉROE EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

### INTRODUCCIÓN

LOS GRIEGOS de la época arcaica consideraban la existencia de unos seres intermediarios entre los dioses y los hombres a los que denominaron semidioses —*hemítheoi*—, según lo testimonian Homero (*Ilíada*, XII 22) y Hesíodo (*Erga*, 159).

En la época clásica —es decir, en el s. V a. C.— subsiste tal división según nos testimonia el poeta Píndaro, quien en una de sus *Olímpicas* (II 1) habla de dioses, héroes y hombres; pocas décadas más tarde, Platón —en su diálogo *Cratilo* (379c ss.)— añade una nueva categoría de seres ya que distingue dioses, demonios o demonios, héroes y hombres.

Respecto del término griego *héros*, el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine (París, 1970, p. 417) refiere que esta palabra, que indiscriminadamente traducimos por la moderna voz héroe, en época homérica era un término de *politesse* con que se denominaba a determinados personajes singulares, sin importar cuál fuera su rango; destaca también que a partir del poeta Hesíodo esta voz comporta una significación religiosa, entendida en el sentido de ‘semidiós’ o bien de ‘dios local’. Esta carga semántica procede del culto a un ser humano al que —tras su muerte— se lo diviniza a causa de la nobleza de su proceder y, por lo cual, pasa a ser *héroe* de una región o comarca determinada.

Por último, la palabra *héroe* se aplica también a un conjunto preciso de muertos que en vida se han destacado a causa de

su *areté* 'excelencia, virtud' y que, sin llegar a ser divinizados, el imaginario de los antiguos los sitúa en una posición suprahumana. Conviene, además, insistir en que en todos los casos se trata de un término de respeto y, en cierta medida, de veneración.

También advierte Chantraine que el culto de los héroes en el marco de la cultura greco-latina es muy antiguo ya que está atestiguado en la lengua micénica, lo que significa retrotraerlo a los siglos XVI al XI a. C., dado que el florecimiento de esta civilización tuvo lugar en el período del bronce reciente.

En cuanto a la significación de esta voz aclara que no hay que vincularla con la posterior palabra latina *seruare* —como por lo general se lo hace—,<sup>1</sup> sino que habría que relacionarla con el término *Héra*, con el que los griegos designaban a la esposa de Zeus.

Con el correr del tiempo la palabra héroe adquirió un sentido más amplio y sirvió también para designar a determinado tipo de mortales; en ese sentido los antiguos tuvieron al héroe por lo más sublime del hombre griego. Al respecto Aristóteles (*Política*, VII 1332b) sostiene que *los héroes eran, tanto física como moralmente, superiores a los hombres*; empero, cabe referir que esta aseveración es discutible si se tiene en cuenta que la naturaleza del héroe es compleja, dado que también encontramos en ella aspectos grotescos, salvajes, violentos e incluso sanguinarios, que poco tienen que ver con el citado *ideal* del hombre griego. Por esa circunstancia el héroe trágico no invita a que se lo imite sino, antes bien, a la repulsa, y a causa de su soberbia o desmesura —que los griegos denomi-

<sup>1</sup> *Ad hoc* cf. E. Boisacq (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Heidelberg-París, 1938<sup>3</sup>, s.u., *heros*, pp. 329/330) quien agrega que el primer sentido de *heros* es el de 'protector', debido a su vínculo con *seruare*; de igual modo H. Frisk relaciona la voz *heros* con *seruare* y consigna también el término *hera* como femenino del anterior (*Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1960, pp. 644/645).

naron *hýbris*— su castigo está visto precisamente como la lección por su osadía.

No obstante esas consideraciones negativas, es innegable que el héroe trágico es uno de los tipos o cánones ideales concebidos por el pensamiento helénico “que mejor expresan su espíritu y que mayor proyección han alcanzado históricamente”, tal como señala R. Adrados (*El héroe trágico y el filósofo platónico*, p. 11).

Otra de las interpretaciones propuestas respecto del héroe trágico es la que lo siente como a un hombre superior —tal como hemos referido en la visión aristotélica— pero con un defecto, error o imperfección que lo lleva inexorablemente a su ruina. El estoicismo, que en la antigüedad profundizó la idea de culpa moral, y más tarde el cristianismo con su noción de pecado, convirtieron la antigua *hamartía* ‘error trágico’ —las más de las veces infligido por una deidad— propia del héroe, en su culpa objetiva y por la que necesariamente debía ser castigado.

En el mundo latino la palabra *heros*, calcada sobre la griega, no aparece sino tardíamente y también con nuestro sentido de héroe o semidiós, tal como lo vemos en Cicerón (*De Orat.*, II 194) o en Virgilio (*Buc.*, IV 16; *En.*, VI 103); para aludir a un hombre célebre, en cambio, la utiliza el mismo Cicerón en *Att.*, I 17, 9.

Dionisio de Halicarnaso, historiador griego que vivió en Roma en el siglo I a. C., al incorporar en su *Historia antigua de Roma* la vieja noción latina de *lares* ‘divinidades protectoras, almas de los antiguos difuntos’, la traduce por *heroes* (IV 14, 3), que no es su equivalente exacto, dado que los romanos del período clásico no reconocían más que dioses y hombres —no teniendo en cuenta esa suerte de *ser intermedio* que es el héroe, según lo concebían los griegos—. Con la referencia del historiador de Halicarnaso vemos que la idea de héroe a la manera helénica penetra en la cultura latina en la época augustal y no sin cierto fundamento político.

Al respecto cabe referir el importante papel que puede haber desempeñado la *Bucólica V* de Virgilio. En tal composición el poeta canta la muerte y la posterior apoteosis o transfiguración del mítico pastor Dafnis —un semidiós siciliano, hijo de Hermes y de una ninfa—. Dafnis, tras su muerte, asciende —según la lente poética de Virgilio— transfigurado hasta el Olimpo donde deviene una suerte de numen protector de los pastores. Los exegetas virgilianos han querido ver, detrás de la figura de esta deidad pastoril, la divinización de Julio César, asesinado en las *Idus* de marzo del 44 a.C. y transportado a los cielos, según la interpretación simbólica ofrecida por los arúspices y otros sacerdotes adivinatorios al explicar el cometa que surcó el firmamento un año después de la muerte del dictador —y precisamente cuando se celebraban ritos fúnebres en su homenaje—, como la *catasterización* de éste, es decir, su transformación en astro. Esta lectura —sin lugar a dudas, una simple maniobra política— fue ideológicamente aprovechada por su sobrino nieto, y heredero oficial, Julio César Octaviano —el futuro Augusto— que se valió del pretendido endiosamiento de su tío para consolidar su poder. En todo ese proceso político-ideológico, pero que por fuerza de la poesía se transforma en mítico-simbólico, pesa en la lente de Virgilio la idea de concebir a Julio César como *un héroe*, que es lo que en este caso nos interesa destacar.

En la conformación de la categoría heroica se aprecian, naturalmente, la citada influencia del helenismo y la noción latina de *Genius*, es decir, del dios particular de cada individuo, que velaba por él desde su nacimiento y que, por cierto, desaparecía con él.

R. Schilling (en “*Genius et Ange*”, pp. 425/27) explica que por razones histórico-políticas la idea de *Genius* adquirió en Roma otras connotaciones a partir de las divinizaciones del *Genius Urbis Romae* ‘el Genio de la Ciudad de Roma’, del *Genius populi Romani* ‘el Genio del pueblo romano’ y, muy especialmen-

te, de la del *Genius Augusti* 'el Genio de Augusto'. En ese aspecto y en cuanto al sentido político de la divinización augustal P. Zanker acaba de demostrar, en su *Augusto y el poder de las imágenes*, cómo en la época augustal el arte, la religión y las costumbres estuvieron políticamente orientados hacia la consolidación de la ideología y el poder del Principado.

En la mentalidad de los antiguos los héroes pertenecen al pasado, pero por el solo hecho de haber tenido actitudes y conductas sobresalientes, estos seres singulares han adquirido una categoría que vale por siempre, y escapan, en consecuencia, del plano de lo cronológico, y de ese modo *el héroe se adscribe a la intemporalidad del mito*.

### EL ASPECTO MORTAL

En un primer momento los héroes fueron tenidos por hijos de una divinidad y de un ser mortal, y debido a esa singular genealogía, los antiguos veían en ellos una suerte de naturaleza mixta.

Si bien eran superiores al común de los mortales, al igual que éstos, *estaban privados de la inmortalidad* a causa precisamente de la "porción" humana de su naturaleza y en ese aspecto eran diferentes de los dioses, que eran inmortales. El término *mákares* 'bienaventurados' aplicado a las divinidades (*Ilíada* I 339) o la forma sustantivada *hoi mákares* 'los bienaventurados' con que Homero (*Odisea* X 229) designa a los dioses —en oposición a los mortales que son desventurados precisamente por estar condenados a morir—, relaciona bienaventuranza con inmortalidad y, contrariamente, infortunio con muerte; la distinción mortal/inmortal es, en suma, el límite que separa a los hombres de los dioses. (En cuanto a los humanos el no saber lo que hay detrás de la muerte y lo imprevisible de su venida los sume en una desazón que les impide gozar de la bienaventuranza de la que disfru-

tan las deidades.) Esa circunstancia, de perfiles existencialistas *avant la lettre* y que constituye un lugar común del pensamiento griego, es la que apreciamos en los versos de un lírico griego arcaico –Mimnermo de Colofón– que transcribimos en la lograda versión que Juan Ferraté incluye en su antología de *Líricos griegos arcaicos*:

“Nosotros, como las hojas que brotan al tiempo florido  
de primavera y que cunden de súbito al sol,  
igual, de la flor de la edad disfrutamos lo poco que alcanza  
un palmo, sin saber nada del mal ni del bien  
que guardan los dioses; las negras Kéres nos cuidan, que rigen  
el plazo, una, de la afligida vejez  
y el de la muerte, la otra; y no duran de joven los frutos  
más que cuanto en la tierra derrámase el sol” (II 1/8).

### GILGAMÉS Y LA BÚSQUEDA DE LA INMORTALIDAD

El ejemplo más acabado respecto de la búsqueda de la inmortalidad lo constituye la mítica figura de Gilgamés. Se trata, con toda probabilidad, de un antiguo rey de la ciudad de Uruk (ca. 2700 a. C.) quien, según refiere la tradición, era divino en sus dos terceras partes y humano en el tercio restante. Conocemos a este legendario personaje de la cultura sumero-babilónica merced a una milenaria epopeya que evoca su denodado esfuerzo por encontrar la inmortalidad, que el héroe llega a vislumbrar, pero finalmente fracasa en su empresa, pues no logra alcanzarla.

La composición –un poema acadio desarrollado por un escriba de mediados del período babilónico–, al igual que lo que harán siglos más tarde las epopeyas homéricas, desenvuelve una doble intriga: una divina y una heroica.

Gilgamés, cegado por el poder, tiranizó a su pueblo a tal extremo que los dioses sintieron necesaria su intervención; para

ello crearon a un personaje de nombre Enkidu que desafió a Gilgamés, mas, tras un combate singular, los dos rivales llegan a ser amigos inseparables. Nuevamente interviene el poder divino, esta vez en la figura de la diosa Ishtar, quien invita al héroe a convertirse en su esposo, pero éste rehúsa dado que los anteriores compañeros de Ishtar habían terminado por seguir el camino de los Infiernos. La deidad, irritada, envía contra el héroe diversos monstruos que éste vence con la ayuda de su amigo Enkidu; pero los dioses deciden castigarlo dando muerte a su amigo.

Esa circunstancia determina el resto del accionar de Gilgamés que estará orientado a hallar al legendario Utnapishtim, el único hombre que, según refiere esta mítica epopeya, había logrado la inmortalidad. Tras penoso peregrinaje lo encuentra y le ruega le revele el secreto para llegar a ser inmortal, pero cuando la composición está a punto de hacérmolo partícipe, el escriba interrumpe el hilo del discurso narrativo con una digresión sobre el diluvio y la construcción del arca por parte de Utnapishtim, merced a la cual éste logró salvarse y pudo así alcanzar la categoría divina.

Lo importante de la historia de Gilgamés es que *el héroe fracasa en su intento por hallar la inmortalidad*; esta derrota, según el poema, puede obedecer ya a que no fue capaz de vencer la prueba del sueño, ya por haber extraviado la planta que iba a conferirle la eterna juventud.

En una lectura simbólica del relato, ese supuesto fracaso obedece simplemente a una razón comprensible desde el punto de vista religioso —en su naturaleza existía una porción mortal— por lo cual era menester que pereciera. (Es lugar referir que según el insigne helenista Martin West —a quien debemos una memorable traducción comentada de la *Teogonía*— el origen de lo greco-latino está en Babilonia, tal como puede apreciarse en una confrontación con la *Epopeya de Gilgamés*.)

## LA SIBILA Y EL RECHAZO DE LA INMORTALIDAD

Una circunstancia semejante —y revestida también de significativo simbolismo— aparece en la mitología greco-romana a propósito de la Sibila quien, a diferencia de Gilgamés, finalmente rechaza la inmortalidad que Apolo le había conferido.

La profetisa recibe del dios délfico —a causa del amor que sentía por ella—, como gracia, expresar un deseo; la muy ingenua pide la inmortalidad, olvidando reclamar también la eterna juventud; y la pobre no muere, sino que envejece al extremo de convertirse en un ser diminuto e insignificante —al punto de ser confundido con una cigarra— al que tienen encerrado en una jaula, de acuerdo con lo que refiere Petronio en un conocido pasaje de su *Satiricón*, que dice: “Pues yo mismo, con mis propios ojos, vi en Cumas a la Sibila colgada dentro de una jaula; y cuando los muchachos le preguntaban: ‘Sibila, ¿qué quieres?’, ella respondía ‘Quiero morir’”(48,8). Este pasaje, que en el mundo moderno alcanzó popularidad cuando el poeta T. S. Eliot lo puso como epígrafe a *La tierra baldía*, muestra lo utópico del propósito de los humanos por querer alcanzar la vida eterna que, naturalmente, les está vedada. (Si bien la genealogía mítica de la/s Sibila/s es muy variada, la mayor parte de los relatos refiere que por vía materna se entroncaba con los dioses, pero que procedía de un padre mortal.)

Del citado pasaje del *Satiricón* deseamos destacar tres aspectos sugestivos: 1° Petronio (años 70-128) aunque escribe en latín, transcribe en griego —como corresponde— el diálogo entre los niños y la Sibila; 2° el relato pone en evidencia que en esa época ese mito ya no gozaba de sacralidad y 3° recordar que, según la antigua tradición griega, las cigarras eran tenidas por la metamorfosis de antiguos hombres que, en vida, se habían consagrado al canto —considerado éste en su carácter divino—, tal lo que parece destacar Petronio sobre esta profetisa del dios de la música y de lo oracular —i. e., Apolo—. De acuerdo con esa lec-

tura mítico-simbólica, la mutación en cigarra no debe ser vista como un castigo, sino como una suerte de premio, de acuerdo con la lectura que propone Sócrates en el *Fedro* (262d). No es casual, entonces, que la Sibila —que ha cantado por inspiración apolínea— haya sido confundida o metamorfoseada en una cigarra a causa, precisamente, del carácter sobresaliente o “heroico” de su papel.

El poeta Ovidio, sin alterar el sentido didáctico-moralizante implícito en el mito de la Sibila, nos ofrece una variante del mismo cuando relata que la profetisa refiere a Eneas: “Ni soy diosa, ni debes tú tributar a una persona humana el honor del sagra-do incienso; y para que no yerres por ignorancia, sabe que se me ofreció gozar eternamente del reino de la luz, exento de término, si mi virginidad se hacía accesible al amor de Febo. Pero él, con esa esperanza, y con el anhelo de seducirme por dádivas, me dijo: ‘Elige lo que tú quieras, doncella de Cumas, gozarás de lo que desees’. Yo cogí y le mostré un puñado de polvo; le pedí, insensata, alcanzar tantos cumpleaños como granos tenía el polvo; me olvidé de solicitar que aquellos años fuesen también jóvenes hasta el fin. Pero también eso, una eterna juventud, estaba él dispuesto a concedérmelo si yo hubiera tolerado el amoroso yugo; desdeñé aquel presente de Febo y permanezco doncella; pero ya la edad feliz se dio la vuelta, y ya con pasos temblorosos está llegando la triste vejez; y por mucho tiempo tengo que soportarla” (*Metamorfosis*, XIV 130-145, trad. Ruiz de Elvira).

### ¿CÓMO ALCANZAR LA HEROICIDAD?

Enfrentarse con la muerte o, en otro lenguaje, la búsqueda de la inmortalidad, representa la gran hazaña del héroe —el aspecto divino que posee lo impele a llevar a cabo esa búsqueda—, pero, en tanto que en su naturaleza existe una “porción” mortal, su esfuerzo por alcanzarla es en vano.

En la antigüedad clásica son muy pocos quienes la consiguen y la han logrado sólo porque esa gracia les ha sido conferida por los dioses; el ejemplo típico es el de Heracles, motivo por el cual su figura constituyó el *modelo heroico por antonomasia*.

Estos héroes no se reducen exclusivamente a lo masculino —aunque eran los más—; había también heroínas o semi-diosas, nacidas de igual manera de una unión mixta; tal, por ejemplo, el caso de Helena —la esposa de Menelao, rey de Esparta— nacida de Zeus y de Leda, hija ésta de Testio, rey de Etolia.

De entre los numerosos héroes la mitología griega nos habla de Teseo, el héroe ático por excelencia, que logró vencer al Minotauro; de Perseo, que decapitó a la temible Medusa; de Edipo, que liberó a Tebas del flagelo de la Esfinge; de Belerofonte, que logró matar a la Quimera; de Jasón, el intrépido navegante que se lanzó a la conquista del vellocino de oro; también de Prometeo, que robó el fuego a los dioses para beneficiar a la humanidad, si bien en este caso corresponde hacer la salvedad de que Prometeo no es precisamente un héroe, sino un titán, es decir, uno de los seis hijos varones nacidos de Urano ‘el Cielo’ y Gea ‘la Tierra’; la confusión respecto de la naturaleza de Prometeo —titán por su nacimiento, héroe por su proceder— surge del carácter de su comportamiento que lo lleva a actuar en desmedro de sus congéneres —los restantes dioses— y en beneficio del género humano.

Si bien en todos estos personajes se ven muestras evidentes de valor —la tan nombrada *areté* ‘excelencia’ guerrera— Heracles es el héroe por antonomasia de esa mitología y es también casi el único de los semidioses que, luego de sus fatigas y de una muerte singular, tiene acceso al Olimpo, donde la propia diosa Hera —su antigua enemiga—, a instancias de Zeus, lo adopta como hijo y consiente en que se case con su hija Hebe ‘la Juventud’, con lo que evita el desastrado fin de la Sibila, del que hablan Petronio y Ovidio, según hemos referido.

Existe también, entre los héroes, un segundo grupo. Esta vez no se trata de semidioses en cuya naturaleza anida una “porción”

divina, sino de una humanidad que por haber sobresalido a causa de sus virtudes guerreras, logró trascender el aspecto humano y, en consecuencia, superar la condición mortal; por esa causa esos héroes, tras la muerte, no van al Orco o Averno como el común de los mortales, sino que acceden a los Campos Eliseos. En ese orden, alcanzar la categoría heroica implica una suerte de *iniciación* en la que el combate ocupa un sitio de privilegio.

Estos personajes, en parte históricos, en parte ficticios, son en su mayoría los seres que, según evoca la mitología, descollaron por sus virtudes tanto en la contienda greco-troyana, cuanto junto a los muros de Tebas.<sup>2</sup> De la larga serie de nombres que nos prodiga la épica, sólo a modo de ejemplo, evocamos a Aquiles, a Héctor, a Patroclo o a Odiseo.

También a la lista de héroes hay que añadirle los antiguos reyes y los primitivos *conditores* —i. e., los fundadores de ciudades—, que se presentan como antepasados ilustres de familias aristocráticas y de los que el poeta Píndaro atesora numerosos ejemplos. En el caso de la mitología griega esta pléyade legendaria de guerreros —en especial los que actuaron en Troya y en Tebas—, en los poetas trágicos, ocupa un lugar muy destacado.

Existe también un flanco de análisis que consiste en considerar héroes a los seres de corazón puro. Tal lectura, dentro de lo griego, es posible si se atiende a la influencia oriental que pueda existir —incluso crípticamente— en lo helénico, la que se acre-

<sup>2</sup> Frente a la idea de considerar micénico el origen de la mitología griega, lo que se ha convertido en un *tópos* desde la publicación de la citada obra de M. Nilsson, nos referimos a *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, (cf. especialm. pp. 23-25), G. S. Kirk nos advierte, con razón, que Nilsson, en rigor, no demostró el origen micénico de esa mitología, sino que destacó “que la mayor parte de los mitos griegos se remontan *al menos* a la época micénica, porque están fundamentalmente relacionados con ciudades y grupos de poder que eran importantes en la última Edad del Bronce, pero no en períodos posteriores”. (Cf. *La naturaleza de los mitos griegos*, trad. B. Mira de Maragall y P. Carranza, Barcelona, 1992, p. 177).

ciente en el siglo V, merced al influjo del orfismo y de otras religiones de corte soteriológico. Un ejemplo de esto pueden serlo las epopeyas homéricas.

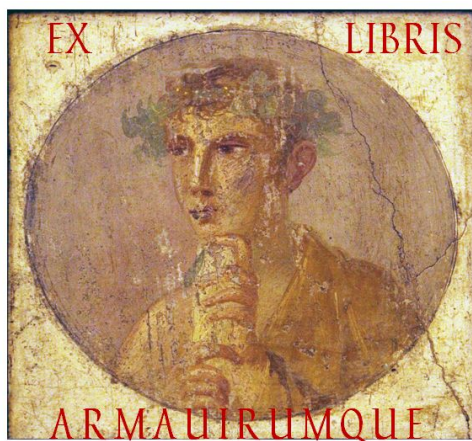
La lectura tradicional de tales composiciones —así, por ejemplo, la propuesta por E. Auerbach en su monumental *Mimesis*<sup>3</sup>— es que lo homérico es la claridad —y en la que no hay que buscar ninguna doctrina oculta—; *contrario sensu* F. Buffière,<sup>4</sup> estima que ambas epopeyas condensan tradiciones más antiguas —que sí pueden haber tenido un sentido oculto— y que Homero transmite incluso, a veces, hasta sin conocer ese sentido. Tal, el caso del canto XXI de la *Odisea* donde se hace referencia a la dificultad de tensar el arco de Ulises.

Desde una simple lectura objetiva —*more graeco*—, tensar el arco pasa por una prueba de fuerza —o, cuanto menos, de ingenio—; para la sabiduría oriental, en cambio, sólo podía tensar el arco un corazón puro. Es significativo preguntarse por qué Odiseo utiliza el arco para deshacerse de los pretendientes y no se vale de otra estratagema. En esa *lectio* hay que destacar que con el arco no se logra sólo algo exterior, sino, especialmente, interior: *es un enfrentamiento del arquero consigo mismo*; se trata de un ejercicio espiritual. Por lo demás, cabe recordar que el arco de Odiseo era un presente que se remonta a Apolo quien, en la tradición mítica, es el arquero divino; por otra parte, el arco

<sup>3</sup> *Mimesis: la realidad en la literatura* (versión de J. Villanueva y E. Imaz), México, 1960. Respecto del problema de la “claridad” homérica el profesor Auerbach argumenta: “Este mundo ‘real’ (i. e., el homérico), que existe por sí mismo, dentro del cual somos mágicamente introducidos, no contiene nada que no sea él; los poemas homéricos no ocultan nada, no albergan ninguna doctrina ni ningún sentido oculto. Se puede analizar a Homero, como lo hemos intentado nosotros, pero no se lo puede interpretar. Corrientes posteriores, orientadas hacia lo alegórico, han intentado ejercer sobre él sus artes interpretativas, pero no han llegado a ningún resultado” (p. 19). No estamos de acuerdo con la lectura de E. Auerbach, seguimos, en cambio, el parecer de F. Buffière.

<sup>4</sup> *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, 1973.

de Ulises no es un simple objeto de madera, sino que reviste otras características. Sería obvio recordar que la prueba del arco impuesta por Penélope se libra en el día de Apolo y que el arquero debe atravesar doce hachas. Tensar el arco (cf. *Odisea*, XXI 409-410), la prueba del remo, la función del fiel Eumeo como porquerizo, o el número doce tantas veces evocado en esta *branche* del poema (cf. XXII 142-146, donde se habla de “doce escudos, doce lanzas, doce yelmos de broce”) muestra que estos términos, junto a su sentido recto, indudablemente remiten a otro, figurado.



## II. LA MORFOLOGÍA HEROICA

### INTRODUCCIÓN

SI BIEN, etimológicamente, morfología significa el estudio de las formas, en sentido lato es también el estudio de las estructuras. Atendiendo a esa doble vertiente interpretativa, diferentes investigadores han tratado de ver cuáles son los elementos constitutivos del mito del héroe.

Comencemos nuestro análisis haciendo referencia a un trabajo de Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, en el que el estudioso analiza la estructura formal de los cuentos maravillosos pertenecientes al folklore ruso, recogidos por Afanassiev en su célebre repertorio.

En esta obra —escrita en la década de 1920 y que alcanzó, en su traducción francesa, amplia difusión sólo después de la Segunda Guerra Mundial— Propp pretende hallar *un esquema de tipo funcional* a través del cual poder deducir *la estructura formal abstracta* de los cuentos maravillosos. En su cometido menciona treinta y una funciones de los personajes que, según su autor, *constituyen las constantes o invariantes* de este tipo de cuentos —así, por ejemplo, uno de los miembros de la familia se aleja de la casa; recae sobre éste una prohibición; transgrede más tarde la prohibición, etc. (cf. pp. 37-74)—.

El *formalismo* del método de Propp se propone aislar una serie de estructuras de tipo explicativo, separadas de la realidad, con lo que se opone al *estructuralismo*, para el que las estructuras son inmanentes a aquélla y a la que deben ajustarse. En ese aspecto conviene recordar —como, con razón, explica Bermejo

Barrera— que el formalismo “se esfuerza siempre en separar la forma del contenido, mientras que el estructuralismo los investiga conjuntamente” (*Introducción a la sociología del mito griego*, p. 50).

Un análisis funcional similar al de V. Propp es el que propone Lord Raglan respecto del *mito heroico*. Este estudioso en *The Hero* (Londres, 1937) establece un *pattern* de este tipo de mito enumerando veintidós motivos que estarían en la historia de cada héroe —o, al menos, en la mayor parte de los mismos—. Como en el análisis de la morfología del mito heroico es interesante observar si cumplen o no tales funciones en los casos de héroes singulares, las enumeramos en el mismo orden en que Raglan las menciona en su trabajo:

1. La madre del héroe es una *royal virgin*.
2. Su padre es un rey.
3. El rey suele tener cierto parentesco con la que sería su esposa.
4. Las circunstancias de la concepción del héroe son inusuales.
5. Al nacer es considerado como hijo de un dios.
6. Su nacimiento está rodeado de la posibilidad de ser muerto por su padre o por su abuelo materno.
7. Pero el niño es arrebatado misteriosamente (tema del abandono o *expositio*).
8. Es criado por padres adoptivos en un país lejano.
9. Nada se dice sobre su niñez.
10. El joven, al llegar a la edad viril, regresa a su hogar o alcanza un reino.
11. Obtiene la victoria en una lucha desapareja con un rey o un gigante, o con un dragón u otra fiera real o ficticia.
12. Tras la victoria, como recompensa, se casa con la princesa que, a menudo, es la hija de su predecesor.
13. Por ese acto alcanza el reino.
14. Durante un tiempo gobierna sin inconvenientes.
15. Prescribe leyes.

16. Pero, sin que muchas veces haya un motivo visible, pierde el favor de los dioses o de sus súbditos.

17. Es sacado del trono y expulsado de la ciudad.

18. Halla una muerte misteriosa.

19. La mayor parte de las veces ésta sucede en la cima de una colina.

20. Su hijo no lo sucede en el reino.

21. Su cuerpo no es sepultado.

22. Pero, sin embargo, el héroe tiene una o muchas tumbas en las que se le celebra culto.

Frente a cierta rigidez de este esquema A. Brelich puntualiza con razón que "no existe un esquema del *mito heroico*, sino que existen temas míticos recurrentes en la mitología heroica (al igual que en la divina) en un número limitado con relación al número de personajes" (ob. cit., p. 67).

En el presente trabajo señalaremos cuáles son los principales rasgos morfológicos que caracterizan a los héroes subrayando que, contrariamente a la rigidez propuesta por Raglan, no hallamos en todos estos seres singulares los veintidós motivos destacados por el *scholar* y que, incluso, muchos de éstos se dan de manera entrelazada.

Conviene también subrayar que el héroe griego *revela una morfología inequívoca*, en tanto que siempre desarrolla acciones singulares vinculadas principalmente con la fundación de ciudades o con la instauración de juegos rituales (así, por ejemplo, en el caso de Heracles, la fundación de Alesia o bien la instauración de los Juegos Olímpicos); el poeta Píndaro en sus *Epinicios* o cantos de victoria nos proporciona numerosos ejemplos de esas acciones heroicas; sin embargo, es prudente recordar que en la mitología clásica esas acciones no son privativas de los héroes, sino que también competen a los dioses y a las grandes figuras aristocráticas.

## RASGOS FORMALES Y FUNCIONALES DE LOS HÉROES

*El culto heroico*

Sin entrar a considerar cuál haya sido el origen de los héroes, el rasgo distintivo que los caracteriza es haber recibido *culto público*, lo que los diferencia del común de los mortales, que recibían uno de carácter privado; también por el tipo de culto, los héroes guardan distancia respecto de los dioses.

Quienes se han ocupado del estudio de cultos y rituales en la antigüedad —así, por ejemplo, W. Burkert, *Homo necans*, pp. 35-58 y A. Brelich, ob. cit., p. 9— han observado marcadas diferencias según se trate de los referidos a dioses o a héroes. De ese modo subrayan que a los dioses se les ofrecía sacrificios por la mañana, que las víctimas escogidas eran blancas, que se las sacrificaba en un altar erigido sobre un basamento, cuidando escrupulosamente colocar sus pescuezos hacia lo alto. En cambio, los sacrificios tributados a los héroes eran ofrecidos a la tarde o al mediodía, las víctimas —que en este caso eran negras— eran colocadas sobre un ara —*eschára*— instalada directamente sobre el suelo y se tenía la precaución de que el pescuezo de éstas estuviera orientado hacia el suelo.

La diferencia de posición de las víctimas quizá obedezca al hecho de que el imaginario de los antiguos ubicaba a los dioses en el cielo, mientras que —tras la muerte— situaba a los héroes, transformados en *daímones* —una suerte de espíritus protectores—, en una morada subterránea.

Derramar la sangre de las víctimas sobre el ara o sobre la tumba de los antiguos héroes, según esas creencias, saciaba la sed de los difuntos, les confería un fugaz hálito de vida —al menos en cuanto al don del habla, pero sin que por ello dejaran de ser meros fantasmas (al respecto cf. la *nékya* o evocación de difuntos que Homero incluye en el pseudo-descenso al mundo infer-

nal que narra en la *Odisea*, XI 34 ss.)— y, de ese modo, se los pre-disponía a que, convertidos en *daímones*, actuaran como benefactores para los mortales. Así, por ejemplo, lo interpreta E. Rohde quien recuerda que muchos héroes “después de su muerte, desde su tumba, daban pruebas de vivir una vida más alta y de ejercer una poderosa acción” (ob. cit., p. 74).

También sobre ese aspecto vinculado con el cumplimiento de rituales funerarios y con el consiguiente beneficio otorgado por los espíritus de los muertos sobre los vivos, E. Vermeule refiere que “a los difuntos micénicos se les daba más bebida que comida, en cráteras, copas, jarras y biberones para los niños. En numerosas culturas es fama que los muertos están sedientos y nuestra comunicación con ellos es normalmente más mediante un brindis y libación que mediante comida. Los ‘sedientos’, los *di-psi-si-jo-i* de unos pocos textos en Lineal B de Pilo, en ocasiones son interpretados como los difuntos, en un eufemismo localista, aunque la palabra en cuestión no puede representar con igual facilidad un toponímico” (ob. cit., pp. 111-112). La estudiosa añade también que en la creencia egipcia “era importante que los recién nacidos bebieran de la helada agua nueva de los infiernos” (*ibid.*, p. 112).

Por lo demás, independientemente del carácter heroico atribuido a determinados difuntos, la sola circunstancia de estar muerto comportaba, entre los antiguos, una suerte de sobrevida, puesto que la muerte no era sentida como una anulación definitiva, sino, antes bien, como un tránsito a otras formas de la existencia; en ese aspecto uno puede evocar el punto de vista de las creencias populares según se aprecia en la mitología, o en lucubraciones más refinadas tales como las que se desprenden de órficos, estoicos, pitagóricos y de otras formas de pensamiento religioso que creían en la sobrevida de las almas.

*Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit  
luridaque euictos effugit umbra rogos*

‘Algo queda de las almas: la muerte no acaba todas las cosas / y la sombra amarillenta huye de la pira vencida’, refiere el primer dístico de una de las más conocidas composiciones de Propercio (IV 7).

Respecto de la diferencia de ritual, según se tratara de dioses o de héroes, A. Brelich destaca, como rasgo fundamental, que en el caso de los dioses estábamos ante la *thysía*, es decir, un tipo de sacrificio en el que sólo una parte de la víctima era quemada sobre el altar, en tanto que el resto “—e, grazie a Prometheus, la parte migliore— veniva consumato dai partecipanti al sacrificio” (ob. cit., p. 9). En lo que atañe a los héroes, en cambio, se sacrificaba por medio del *enagismós* que implicaba la quema total de la víctima sacrificada. Sobre este holocausto en honor de los héroes el mencionado estudioso añade que “l’atto di *enagídzein*, come traspare dall’etimologia del termine, rendeva ‘sacra’ la vittima, cioè inadatta al consumo umano (*ibid.*, p. 9).”

Por lo general, el culto tributado a los héroes —vale decir a muertos sobresalientes— se llevaba a cabo en torno a la tumba del difunto, sin lugar a dudas, con mayor relieve que el que cada familia ofrecía a sus simples muertos; del culto a los héroes participaban también otras personas vinculadas a esos difuntos con lazos que no eran precisamente los de sangre y de los que esperaban algún beneficio desde el más allá. Un antiguo precepto de la religión greco-latina —*do ut des* ‘te doy para que tú me des’— es aplicable tanto para el culto de los dioses, como para el de los héroes.

Con esos sacrificios rituales se esperaba que el radio de acción —benéfico, por cierto— ejercido por los héroes desde la vida *post mortem* traspasara los estrechos límites de influencia sobre una determinada familia y se proyectara a una tribu, a una región o incluso a una ciudad.

Por lo demás el héroe, no en el aspecto que atañe a su naturaleza semidivina, sino en la medida en que se instituye como personaje digno de ser imitado en cuanto a la *areté* —‘excelencia’—

de sus acciones humanas, se convierte en modelo para la comunidad que lo honra con su culto.

Se valora en él no sólo el hecho de tener entre sus progenitores uno de naturaleza divina, sino también, y muy especialmente, su condición virtuosa que se ve reflejada en los diversos esfuerzos que emprende y en los sufrimientos que padece en pro de superar la mitad humana de su naturaleza. Y es precisamente a causa del citado aspecto mortal *que los hombres se sienten más próximos a los héroes que a los dioses* los que, adscritos a la inmortalidad, parecen contemplar con indiferencia el sufrimiento y la miseria de los seres humanos. En esa dimensión las fatigas de los héroes por incorporarse —merced a sus hazañas— a un ámbito intemporal, y superar de ese modo la condición de *thánatoi* ‘mortales’, hace que sus acciones se erijan como paradigma del comportamiento de los humanos.

Con todo, corresponde destacar que lo sorprendente de las leyendas heroicas es que sus protagonistas, no obstante el coraje o lo singular de sus hazañas, no logran substraerse del sufrimiento y del pesar, tampoco alcanzan la bienaventuranza ni, mucho menos, la inmortalidad, salvo contadísimas excepciones como la de Heracles que hemos mencionado. Sobre lo infausto del desenlace del héroe, a pesar de lo denodado de su esfuerzo, Yolande Grisé insiste en “el coraje vencido por la fatalidad, he ahí en suma toda la tragedia de la vida humana encarnada por el héroe griego” (*Le monde de dieux*, p. 272).

La épica y la tragedia han subrayado el valor puesto de manifiesto por el héroe greco-romano en todas las empresas que lleva a cabo, tendientes a vencer las dificultades que en todo momento se le presentan y, muy en especial, la decisión y la valentía con que ha enrostrado a la fatalidad.

El mundo de la epopeya y de los trágicos más que detenerse en el fin —terrible en casi todos los casos— de sus héroes, destaca el esfuerzo de éstos —*vano, por cierto*— por superar lo aciago que el destino inexorable impone a la naturaleza humana.

### *La muerte involuntaria*

La muerte involuntaria –la conocida figura del ‘*phónos akouísios*’– es una circunstancia que normalmente le acaece a los héroes trágicos –Heracles, Edipo, Áyax, Aristeo, son los ejemplos más conocidos–. Por esa *hamartía* ‘error’ reciben luego un castigo. El problema en la antigüedad radica en que realizan esa acción no de manera consciente, sino en un estado de enajenación. Así, por ejemplo, en el caso de Heracles el crimen que comete con sus hijos no lo ejecuta conscientemente, sino preso de la locura infligida por la diosa Hera. En el de Edipo, nos consta que obró por ignorancia: mata a Layo tras un combate, pero sin saber que era su padre; para Edipo, Pólibo era su progenitor. Respecto de Áyax –después de Aquiles, el héroe más valeroso según los griegos– enloquece al no recibir las armas que al morir dejara Aquiles, y que le correspondían por designio de la diosa Tetis, pues ésta había prometido entregar las armas de su hijo al guerrero más valeroso, es decir, a Áyax. Preso de esa locura –que para los griegos no brotaba de su propio interior, sino que siempre tenía una procedencia foránea, y siempre provocada por algún ser superior–, aniquiló los rebaños destinados a alimentar a los griegos y, a la mañana siguiente, al tomar conciencia del acto cometido, se dio muerte.

También en cuanto a Aristeo tenemos otro testimonio de ‘muerte involuntaria’. Según relata Virgilio en la *Geórgica IV*, en cierta ocasión el mítico personaje persiguió a Eurídice –la esposa de Orfeo– quien, al intentar escapar, pisó una serpiente por cuya mordedura alcanzó la muerte. Por esa muerte casual, que provoca incluso sin saberlo, Aristeo experimenta numerosos males cuya causa ignora (se trata del castigo por la culpa). Será finalmente el dios Proteo quien le revelará el origen de esos infortunios y la manera cómo expiar la muerte que involuntariamente había causado.

### *El combate*

Desde Homero hasta la modernidad, cuando se habla de héroe se tiene en cuenta el valor; en ese aspecto los antiguos apreciaban el coraje en el combate —así, por ejemplo, lo recuerda Pausanias (I 32, 4) a propósito de los héroes caídos en Maratón—.

Hesíodo en *Los trabajos y los días* (vv. 156-173), tras hablar de la “raza divina de los héroes” (v. 159), se detiene en los que hallaron la muerte *gloriosamente* junto a los muros de Tebas o de Troya.

La grandeza del héroe radica en que al combatir arriesga su vida y, por ese hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia. En ese aspecto Aquiles se presenta como el héroe prototípico, si uno atiende a la disyuntiva que se le plantea y a la elección voluntariamente asumida por el héroe.

A Aquiles, hijo de la diosa Tetis y del mortal Peleo, se le ofrece la opción entre una vida honrosa, pero fugaz, y una larga, pero opaca; y el héroe escoge la primera. Por esa circunstancia va a la guerra de Troya donde, prematuramente, encuentra la muerte. Le resta, en cambio, la vida de la fama, que es también una suerte de *sobrevida*.

El poeta Píndaro, en sus *Epinicios*, evoca numerosos ejemplos de seres que, tras una muerte honrosa, alcanzaron la categoría heroica, por lo que viven evocados por el mito y celebrados por la poesía. En ese aspecto conviene apuntar que la poesía, a través de la taumaturgia de su canto, confiere de alguna manera una suerte de inmortalidad.

Se trata de la heroización de los grandes agonistas ‘combatientes’ cuyo culto es también celebrado con diversos torneos y competencias; en efecto, luego de la muerte de un héroe, se celebran numerosos juegos en su honor. La *Ilíada* y la *Odisea* nos prodigan numerosos ejemplos y casi todo un canto de la *Eneida*

—el v— está destinado a la evocación de los consagrados a la memoria de Anquises, el padre de Eneas.

### ¿QUIÉNES ERAN LOS HÉROES?

Respecto de quiénes eran los héroes, en líneas generales existen dos vertientes interpretativas; según una, eran antiguos dioses caídos; según la otra, eran antiguos hombres que, a causa de lo esforzado de su proceder, tras la muerte adquirieron un rango superior al humano, es decir, el heroico y, en consecuencia, recibían culto. De estas dos lecturas —dioses caídos/hombres excelsos—, gozó de mayor prestigio la segunda, especialmente a partir de la publicación del volumen de E. Rohde que hemos citado.

Este estudioso, amalgamando la religión y el mito griegos, *relacionó el culto de los héroes con el de antepasados ilustres*; postuló, de ese modo, que los héroes eran los antepasados poderosos, a los que las aldeas, tribus o ciudades tributaban culto; éste, en consecuencia, no se reducía meramente a lo familiar, sino que era de carácter público; estas ideas están vertidas en el lúcido ensayo que hemos citado —*Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*—, cuya primera edición apareció en dos volúmenes (en 1891 y 1894, respectivamente).

En este trabajo Rohde, a la vez que intenta explicar el problema de la pretendida inmortalidad del alma entre los antiguos, aborda, entre otros aspectos sobresalientes del mundo helénico, el caso de los héroes. Pesan en su formulación ecos de la teoría organicista de H. Spencer, del hallazgo en 1874 de un recinto cultural en la acrópolis de Micenas —debido a la perseverancia y tenacidad de H. Schliemann— y, por cierto, las sagaces intuiciones de F. Nietzsche, defendidas estas últimas por el propio Rohde, en su opúsculo *Filologastros*, frente a los ataques de W. von

Wilamowitz y de otros cultores de la escuela alemana tradicional en materia de filología clásica.

El estudioso tiene también en consideración la existencia de otros héroes no procedentes de antepasados que se habrían destacado en acciones singulares de carácter bélico, o bien *conditores* 'fundadores de ciudades', sino de otros de naturaleza ficticia, vale decir, inventados para dar prestigio ya a una estirpe, ya a una ciudad.

Frente a las dos propuestas sugeridas (dioses caídos/hombres excelsos), en el siglo XIX se formularon otras hipótesis; así, por ejemplo, la sustentada por H. Usener.

Este estudioso, para la misma época de Rohde, formula una teoría fundada en una morfología integral (cf. *Götternamen*, 1896). Según este filólogo al hablar de héroes no se alude con ese término ni a dioses caídos, ni a difuntos elevados a un rango superior, sino simplemente a *otra categoría de seres*, tal como ocurre con el caso de los *daímones*. El *daímon* es, en el imaginario mítico de la antigua Grecia, una naturaleza intermedia entre el dios y el héroe (cf. Platón, *Leg.*, 738 d), pero es también un ser divino residente en el hombre —una suerte de *genius*—, que se revela después de la muerte y a veces incluso durante la vida misma (preferimos transliterar las palabras griegas *daímon* y su plural *daímones*, desechando los términos 'demonio' y 'demonios' para evitar la contaminación semántica que estos vocablos presentan a partir del cristianismo).

La tesis de H. Usener no invalida el hecho de que los héroes hayan sido hijos de supuestos dioses o bien que pertenezcan a genealogías de fundadores. Este estudioso destaca de los héroes —no el carácter divino que pueda pesar en sus orígenes, tampoco lo aristocrático de sus antepasados— sino la *areté* 'excelencia' de sus acciones, la que los evidencia como seres diferentes de los dioses y diferentes también del común de los hombres.

## CATEGORÍAS DE HÉROES

L. R. Farnell en *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, siguiendo el esquema hipotético de una morfología heroica integral, propone una lectura de la condición heroica que, de las formuladas, es quizá la que hoy tiene mayor aceptación.

Farnell, al ocuparse de la etiología de los héroes, distingue siete categorías, a saber:

1. *Hieráticos*, es decir, 'divinos' —y a los que se les rinde culto—, tal el caso de Anfiarao, en tanto que adivino protegido por Zeus y por Apolo.

2. *Héroes o heroínas sagrados*, conectados con algún dios en calidad de sacerdotes, sacerdotisas o víctimas de algún sacrificio; vgr. Ifigenia respecto de Ártemis.

3. *Figuras profanas o no que por diversas circunstancias han alcanzado apoteosis o divinización*, tal el caso de los Dióscuros.

4. *Héroes históricos*, que conocemos a través de la épica o de los trágicos, tal el caso de Agamenón, legendario rey de Micenas.

5. *Héroes epónimos*, de genealogía presuntamente ficticia, así por ejemplo Ión, el héroe que dio nombre a los jonios.

6. *Númenes funcionales y culturales*, de importancia secundaria y local.

7. *Algunos simples mortales* que tuvieron existencia histórica y que, tras su muerte, fueron elevados a la categoría de héroes y a los que, en consecuencia, se tributó culto; muchos de éstos, que conocemos muy bien a través de *Epinicios* pindáricos, nos revelan que pertenecen a esta categoría púgiles, corredores de carros y otros atletas vinculados con deportes de carácter ritual o iniciático.

Esta clasificación es útil por razones metodológicas, aun cuando no es abarcadora en su totalidad, dado que no caben en ella figuras como la de Edipo o la de otras que proporciona el primitivo folklore. Por otra parte la división no es absolutamente rígida, dado que algunos participan de más de una categoría,

tal el caso de Agamenón, que puede ser incluido tanto en la 4ª, como en la 7ª.

Otros exegetas en sus intentos por definir al héroe no han prestado tanta atención a la naturaleza de éste —así, por ej., saber si es hijo o no de una divinidad; si se trata o no de alguien que tuvo existencia histórica, etc.—, sino que se han detenido a considerar sus *funciones*, es decir, las acciones y/o atributos característicos de los seres que solemos englobar dentro de la categoría heroica. De ese modo aprecian como rasgos distintivos —pero no necesariamente privativos de los héroes—, las siguientes notas:

1) Una inteligencia superior que les posibilita solucionar acertijos y problemas (un ej. sería el de Edipo frente al enigma propuesto por la Esfinge).

2) Cometer un *phónos akoúsios*, es decir, una muerte accidental, por lo que deben sufrir un castigo que determina el exilio (Heracles sería un ejemplo conspicuo).

3) La mayor parte de las veces han experimentado el exilio, lo que implica una suerte de conocimiento o iniciación por la que, al regresar, se muestran como seres algo diferentes.

4) Poseen una morfología fuera de lo ordinario; en la mayor parte de los casos manifiestan marcas visibles —Lábdaco es cojo, Odiseo tiene una cicatriz—; algunos son gigantes; otros, enanos; otros, como Heracles, poseen una fuerza desmedida; esa morfología singular los lleva a realizar acciones también singulares.

5) Por razones diversas siempre existe algún ser (divino o mortal) que pretende deshacerse del héroe, por lo que lo somete a combates extraordinarios de los que se espera que no regrese; mas siempre sucede lo contrario, y el héroe retorna victorioso.

6) Sortear diversas pruebas y otros tipos de competencias, de las que el héroe siempre sale airoso.

7) Fundación de ciudades, la mayor parte de las veces por predicción de algún oráculo.

8) El portar determinadas armas que los caracterizan (en el caso de Heracles una maza arrancada por el héroe en la foresta o bien un arco heredado y que, tras su muerte, lega a Filoctetes).

9) El haber tenido una gestación y un nacimiento singulares (así, por ej., el de Heracles en que Zeus para gozar de Alcmena, triplica la duración de una noche y luego Hera demora la gestación del Alcida).

10) El haber sorprendido ya en su niñez con hazañas inimaginables (Heracles por ej. estrangula dos serpientes siendo un niño).

11) Poseer un fin generalmente violento dado que mueren despedazados (Orfeo), quemados (Heracles), en suicidio (Yocasta), en combates singulares (Layo), fulminados por un rayo, metamorfoseados, lo cual, en la mayor parte de los casos, se da seguido de una apoteosis o transfiguración (Heracles, Orfeo, Edipo).

12) Tener un final sobrenatural; tal el caso de Edipo; según refiere Sófocles al final de *Edipo en Colono*, que, próximo a morir —según relata el mensajero—, es invitado por una voz escatológica a elevarse y sumarse al conjunto de dioses quienes en ese trance lo reconocen como a uno de los suyos.

13) Tener un destino aciago con sus hijos (Yocasta y Layo con Edipo, Heracles con los que había tenido con Mégara).

Por otra parte, indagando el origen de los cultos heroicos, P. Foucart en *Le culte des Héros chez les Grecs* conecta a los héroes con los difuntos ilustres. Para ello parte de la idea de que el culto a los muertos en general habría nacido de una prolongación, de carácter democratizante, de un culto primitivo reservado en sus orígenes a los reyes y a las familias reales; de ahí deduce el estudioso que los héroes serían todos aquellos seres que habrían contado con antepasados ilustres.

M. Delcourt, por su parte, pretende conciliar las dos teorías fundamentales respecto del origen de los héroes al referir que, según el imaginario mítico de los antiguos, en la etiología de es-

tos seres singulares, convergen tanto la interpretación que los siente como “dioses caídos”, cuanto la que habla de la heroización de determinados difuntos.

Por último estimamos prudente referir que el origen de los héroes es harto *heterogéneo* y, en consecuencia, no puede considerarse a esta clase de seres simplemente como “dioses caídos”, ni tampoco como “hombres divinizados”, dado que esa lectura dicotómica –válida en algunas circunstancias– es excluyente respecto de otras alternativas de análisis e invalida la posibilidad de encarar otro tipo de interpretaciones cuyas propuestas en algunos casos funcionan.

*No existe, en consecuencia, una explicación omniabarcante que nos aclare la naturaleza y el origen de los héroes.* Con todo corresponde destacar que en el héroe se percibe siempre un sentido de *mediación* entre lo divino y lo humano, entre el orden y el desorden, entre lo civilizado y lo salvaje. Esa *mediación* se ve incluso en la naturaleza ambivalente de los héroes –dado que en la mayor parte de los casos entre sus ancestros se cuentan una divinidad y un ser mortal–, y este dualismo se pone de manifiesto en el hecho de que en el héroe, junto a aspectos sublimes se encuentran otros brutales y destructivos.

En esa dimensión, un rasgo definitorio de los héroes sería *la ambigüedad de su naturaleza* y, en consecuencia, la ambigüedad de sus acciones.

### III. HERACLES Y EL ARQUETIPO HEROICO

#### INTRODUCCIÓN

HEMOS referido que Heracles constituyó en la antigüedad el prototipo de la figura heroica; por este motivo, en nuestro estudio del mito del héroe, nos valemos de la leyenda en torno de este personaje, no sólo para ver lo que caracterizó lo más distintivo de su personalidad, sino también para ver cómo su figura llegó a conformar un canon o paradigma de lo heroico, al punto de que fue considerado *kallínikos* 'glorioso vencedor', en tanto que fue tenido como la "incarnation of the beautiful victory", según refiere W. Burkert (*Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, p. 78).

Heracles, a quien los romanos dieron el nombre de Hércules es, sin lugar a dudas, el más famoso, el más popular y quizá el más complejo de los héroes de la mitología greco-latina.

Las diversas leyendas urdidas, a lo largo de siglos, en torno de este ser singular refieren que a causa de su sumisión a Euristeo, de sus trabajos y, muy especialmente, de su muerte *inmortalizante*, pasó a morar en el Olimpo como un nuevo dios, lo que justifica que Píndaro lo recuerde como un *héros theós* 'héroe divino' (*Nemea* III 2).

Por esas circunstancias, a propósito de este héroe, O. Kern puntualiza: "No hay nada semejante en la religión griega [...] En Heracles está corporeizado el ideal de hombre helénico" (*Der Rel. d. Gr.*, I, Berlín, 1926, p. 123, cit. por A. Brelich, ob. cit., p. 230, n. 8).

Heracles es, naturalmente, una creación ficticia; en cuanto a su origen, corresponde señalar que muchos de los aspectos culturalizantes referidos a su figura —y que se vinculan especialmente con la instauración de rituales, con la fundación de ciudades o con el abatimiento de determinados monstruos—, parecen aludir más a necesidades de carácter institucional de ciertas comunidades, que a posibles rasgos de un ser individual.

Por otra parte, del análisis del mito de Heracles han surgido hipótesis y planteos que explican determinadas circunstancias histórico-sociales del mundo antiguo (algunas de las cuales han sido corroboradas por la arqueología) —y de ese modo el mito nos ha ayudado a comprender la historia—; en sentido inverso, la ciencia histórica y la antropología —aplicadas al estudio de la leyenda de Heracles— han servido también para aclarar algunos aspectos referidos a la conformación y al desarrollo del mito del héroe.

A lo largo del tiempo los mitos han sido alterados la mayor parte de las veces en obediencia a fines políticos —la manipulación ideológica de la historia, de la que habla G. Dumézil—. Por sólo citar dos ejemplos que atañen al campo heroico, recordamos las figuras míticas de Heracles y de Eneas. Respecto de la primera, Checa Cremades ha mostrado el uso, con fines políticos, de la iconografía heroica de la antigüedad —en especial de la de Heracles— para el fortalecimiento de la idea del poder en la figura de Carlos V (cf. su ensayo *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, pp. 77-148). En cuanto a la segunda, Paul Zanker ha puesto de relieve cómo Augusto se ocupó en difundir la leyenda de Eneas, hijo de Venus, para, de ese modo, engrandecer a sus descendientes —la familia Julia—, a la que pertenecía el propio Augusto. En dichos ejemplos se aprecia un manejo o utilización ideológico de la mitología llevado a cabo en obediencia a determinados propósitos histórico-políticos, en ambos casos relacionados con la consolidación del poder.

También en ese orden la historia, apoyándose en las últimas excavaciones del Peloponeso, nos ha proporcionado indicios que nos muestran algunos aspectos de la metamorfosis operada en el mito de Heracles en el transcurso de los siglos, sobre el que se ha añadido en todos los casos una determinada carga ideológica. Al respecto es sugestivo el parecer del profesor M. Nilsson quien nos explica que “Heracles se convirtió en un héroe dórico en particular, sobre todo como base para la estrategia y las pretensiones políticas de los dorios y no tanto como representante del ideal dórico de la hombría” (ob. cit., p. 294).

Los estudiosos discrepan entre ubicar los relatos sobre este ser singular en el campo del mito o, simplemente, en el de la leyenda. Al respecto, por ejemplo, P. Grimal puntualiza que si llamamos *mito* “a una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una particularidad local y limitada —éste es el contenido de la sencilla ‘leyenda etiológica’—, sino una ley orgánica de la naturaleza” (*Diccionario*, ya citado, p. XV), *la historia de Heracles pertenecería al ámbito de la leyenda y no al del mito*.

En sentido contrario, pensamos que las narraciones heracleas conforman un mito precisamente porque los relatos en torno de este personaje singular trascienden los límites de su figura, se proyectan a una dimensión universal —en tanto que el héroe en sus viajes recorre la totalidad del mundo entonces conocido, incluso el de ultratumba—, y adquieren de ese modo marcado carácter simbólico.

Por otra parte, si bien cada uno de los trabajos y aventuras secundarias que emprende son, si se las considera en forma aislada, leyendas —muchas de ellas (*pero no todas*) de carácter etiológico como argumenta Grimal—, no hay que olvidar que esas *leyendas* se integran en un tramado mayor que es el *mito*.

Hay que tener en cuenta, además, que la ejecución de los trabajos heracleos no tiene un carácter meramente arbitrario, sino

que responde a una culpa —el *phónos akoúsios* ‘muerte involuntaria’— que, necesariamente, exige un castigo.

En la fase anterior a la conformación de un estado rige el principio sustentado en un adagio que reza: “Quien haya matado a un hombre en su patria, marche al exilio”, fórmula que contiene en esencia los lineamientos incipientes de un principio jurídico. Lo que, en términos de la relación culpa/castigo, ha dado en llamarse *el exilio del criminal*, constituye —tal como hemos puntualizado— uno de los rasgos funcionales que apreciamos en la morfología del héroe.

Las labores heracleas —a pesar de ser escabrosas y salvajes— permiten también poner de manifiesto el perfil civilizador del personaje; Heracles, por medio del cumplimiento de los deberes que le han impuesto, se convierte en una suerte de *héroe culturalizante* para los griegos y, concomitante con ello, en *archegétes* ‘fundador de una raza o estirpe’ y, en consecuencia, *en símbolo de la expansión helénica*.

Las primeras referencias literarias sobre Heracles nos las proporcionan Homero y Hesíodo y se remontan a los siglos IX/VII —circa—. Homero lo menciona en diferentes pasajes de sus epopeyas (*Ilíada*, V 392; VIII 362-369; XIX 98-118; *Odisea*, XI 623-626), siendo de capital importancia el de la *nékyia* ‘la evocación de difuntos’, contenida en el libro XI (vv. 601-614) de la *Odissea*. Se trata del instante supremo en que Ulises se encuentra con la sombra del héroe, dado que el verdadero Heracles —según interpreta la tradición mítica posterior a Homero— mora en el Olimpo, junto a Hebe y a los restantes dioses. Si bien existen conjeturas sobre la autenticidad de ese pasaje al que la filología considera interpolado, éste posee una antigüedad que supera con creces los dos milenios, lo que explica su difusión.

La *Ilíada* (xviii 117-119) dice que Heracles era mortal cuando refiere: “Ni la pujanza de Hércules logró escapar de la parca / aunque fue el mortal más amado del soberano Zeus Cronión, / sino que el destino lo dobló y además la dura saña de Hera”

(versión de E. Crespo Güemes); para la *Odisea*, en cambio, según hemos visto, es inmortal; esta variante en torno de su leyenda es un ejemplo palpable de la metamorfosis de este mito, operada en el breve espacio de tiempo que media entre la composición de una y otra epopeyas (no entramos a considerar la debatida cuestión filológica de si el pasaje odiseico es o no una interpolación, tampoco la *disputatio quaestio* respecto de si *Ilíada* y *Odisea* corresponden a un mismo autor; lo que es evidente es que la *Ilíada* es anterior a la *Odisea*).

Hesíodo se ocupa del héroe en *El escudo de Heracles*, que es algo así como la primera biografía poética sobre este semidiós. Los primeros 56 versos de esta composición sintetizan la *biografía* del héroe; es lugar apuntar que como estos versos también aparecen reproducidos en otra composición conocida como el *Catálogo*, el gramático Aristófanes de Bizancio supuso que el *Escudo* no era obra de Hesíodo sino de otro autor que se proponía imitar el "Escudo homérico"; esta materia constituye hoy motivo de controversia.

La primera referencia iconográfica sería, en cambio, unos dos siglos anterior a las literarias si es que aceptamos la tesis de V. Karageorghis. Este investigador cree distinguir, sobre una cerámica chipriota del siglo XI a.C., el combate del héroe contra la hidra; de ser correcta esa lectura estaríamos ante el primer testimonio conservado que alude a la figura de Heracles. Se trata de un plato de 28 cms. de diámetro procedente de una tumba de Chipre (hoy en el Museo de Nicosia). Parece representar a Heracles junto con Yolao en trance de disparar flechas a la hidra de Lerna, según la sugestiva lectura propuesta por el profesor Karageorghis (cf. *Cyprus from the Stone Age to the Romans*, Londres, 1982, fig. 94).

Al igual que la abundancia de citas en materia literaria referidas a Heracles, también es copiosa la iconografía sobre el héroe, especialmente en lo que atañe a las imágenes que aluden a sus trabajos.

El mito de Heracles constituye una suma de acciones de variada naturaleza —mitos, relatos folklóricos, ritos agrarios, episodios pseudo-históricos, narraciones etiológicas o, entre otras, diversas leyendas de carácter edificante, la mayor parte de las veces— reunidas en torno de su figura y revestidas de un halo simbólico. De ese modo este mito nos permite ver, una vez más, el dinamismo integrador de lo helénico dado que, en torno de este ser singular, amalgamó características y funciones diversas procedentes tanto de lo griego, como también de panteones foráneos; en ese sentido Grecia actuó como un crisol donde se amalgamaron ideas de variado origen, a las que revivió sincréticamente imponiéndoles el sello inconfundible: el helénico. Tal una tesis ya clásica —en oposición a la que sustenta la originalidad de lo griego— que, en la modernidad, encuentra cada vez más adeptos y ha sido recientemente defendida por C. Castoriadis (cf. *Les carrefours du labyrinthe*, II, París, 1986).

Todas esas leyendas son de diferentes época y procedencia y, al agruparse, terminaron por constituir la inmensa gesta del héroe. Por lo demás, las acciones que dan sustento a esta gesta, aun cuando ésta sufre diversas metamorfosis en obediencia a diferentes épocas y autores —ya hemos explicado cómo los mitos están sujetos a perpetua mudanza—, en todos los casos parecen partir de un trasfondo codificado en algún momento determinado y que siempre opera como tal: *un héroe al que se le imponen tareas sobrehumanas, pero de las que siempre sale victorioso*.

Los rasgos y otras notas distintivas que se agrupan alrededor de Heracles en tanto que prototipo de la fuerza y vencedor de monstruos y de malhechores, se dan también multiplicados en otros héroes legendarios de la cultura griega, tales como Belerofonte, Teseo o Cadmo; sin embargo, es Heracles *el héroe por antonomasia*. Al respecto, con razón, A. Brelich acota que “si el héroe en general puede ser ‘prototípico’ para el hombre, Heracles —estaría tentado a decir— es el prototipo del héroe mismo” (ob. cit., p. 365).

Con todo, lo más destacable de su figura mítica es que, a medida que iban cobrando forma los motivos acerca de sus labores y aventuras, el imaginario de los antiguos erigió a este personaje singular como *símbolo de liberación* y, tras su denodado esfuerzo y su pacífica sumisión, *en arquetipo de la búsqueda de la inmortalidad*.

Por otra parte cabe referir que en torno de su figura, como en la de todo héroe según hemos puntualizado, se articulan perfiles contradictorios.

### HERACLES Y LO SALVAJE

Por un lado Heracles es un ser salvaje, casi bestial, más próximo al ámbito de la naturaleza que al de la cultura; testimonio de ello son su indumentaria y sus armas: la piel de león –no curtida–, que lleva como todo hábito, y la maza, que es el arma anterior a la civilización (así, por ejemplo, nos lo muestra la iconografía más antigua conservada: el Heracles de Escopas, del que poseemos una copia de época romana –hoy en Londres, en la *Landsdowne collection*– o la representación de su imagen en numerosas ánforas áticas).

Con todo, parece que la indumentaria de la piel de león y la maza como arma, no son anteriores al siglo VI a.C. En Homero, en Hesíodo y en varias ánforas y leцитos áticos, Heracles viste una armadura corriente, y, como arma, empuña un arco.

La maza –un garrote que él mismo extrae de un bosque– y la piel de león se incorporan a su iconografía a partir del cumplimiento de uno de sus trabajos: el episodio del león de Nemea. Al respecto, en el *Idilio XXV*, de discutible filiación teocritea, Heracles narra a Fileo, el hijo de Augias, cómo mató al león de Nemea, para lo cual se munió de su maza que, hasta entonces, deducimos no era su arma habitual. Refiere el héroe: “Llevaba en la otra mano una sólida maza de copudo acebuche, con corteza

y con médula, que había yo hallado al pie del sagrado Helicón y arrancado de cuajo con toda su maraña de raíces” (versión de M. García Teijeiro y Ma. T. Molino Tejada).

Sobre el tema de las armas de este héroe, la tradición evoca que antes de la batalla de Leuctra, por la que en el 371 a.C. los tebanos vencen a los lacedemonios poniendo así fin a la hegemonía de Esparta, desapareció una armadura del templo de Heracles: el episodio fue interpretado como que el héroe mismo la había cogido para aprestarse al combate y que precisamente por ello la victoria se inclinó por los tebanos.

El relato evidencia que en el imaginario del siglo IV a.C. la armadura (y no ya la piel de león) había vuelto a ser el atributo de Heracles. Se trata de un ejemplo de *resemantización del mito*: como Heracles ya ha vencido a las fieras y a los monstruos, ahora es preciso que retorne a su indumentaria tradicional.

El atuendo de la piel de león y la maza lo enseña prácticamente como un monstruo, de esos con los que luego deberá luchar el héroe y sobre el que diversos vaciados en bronce, inspirados en una escultura desaparecida, nos lo presentan bebiendo.

Además, si recordamos que el vino era la bebida de los centauros, no nos sorprende que, debido a lo brutal del comportamiento de Heracles y a su afición por el citado néctar, la antigüedad haya vinculado su figura con la de esos seres bestialicos, precisamente con la de uno de los salvajes con los que debía luchar (las exégesis moralizante, alegórica, simbólica y, más modernamente, psicoanalizante vertidas en torno del héroe, interpretan los combates que éste libra como la lucha contra los apetitos, las tentaciones, la desmesura, lo irracional —la *hýbris*, en suma— que albergan en su interioridad y a los que finalmente logra vencer).

También su muerte está estrechamente vinculada con un centauro —Neso— a quien Heracles abate en castigo por una culpa, mas este monstruo, antes de morir, engaña a Deyanira instándola a que conserve su sangre porque, en caso de que perdiera el

amor de su esposo, ese humor encerraba el poder taumatúrgico de restituirle su amor. Una lectura rayana en lo psicoanalítico respecto de la muerte de Heracles, en la que el centauro se vale de la mediación de Deyanira, parece conectarla con el amor y con otros aspectos irracionales que competen a su naturaleza.

Pero Heracles es el ser que, dominándose a sí mismo –así, por ejemplo, sometiéndose voluntariamente al arbitrio de Euristeo como requisito imprescindible para su purificación– se convierte en un ser civilizador que impone justicia, establece cultos, funda ciudades.

Sin embargo, al considerar lo complejo de su figura, es menester no omitir aspectos foráneos que también inciden sobre el héroe: el principal es la locura, que no pertenece a su propia naturaleza, sino que le es impuesta por Hera. (En el mundo antiguo, en la mayor parte de los casos, la locura es provocada desde el exterior: en el caso de este héroe por los celos de una deidad.) Además, muchas veces en que por su esfuerzo sobrehumano Heracles está a punto de alcanzar la gloria que le ha sido prometida, los dioses –la mayor parte de las veces también movidos por celos– deciden demorarla y entonces lo someten –a través de diferentes excesos o de otros extravíos– a soportar nuevos suplicios.

Respecto de la constitución de la figura mítico-legendaria de Heracles existen discrepancias debido a que, bajo ese nombre, se alude a varios seres singulares con poderes análogos. De ese modo vemos que Heródoto (II 44) habla de dos Heracles; Diodoro (III 74 4-5) menciona cuatro –uno egipcio, el dáctilo cretense, el héroe tebano y uno de la India–; Cicerón, en un conocido pasaje del *De natura deorum* (III 16, 42), registra seis y aún el número de estos héroes evocados es mayor si uno presta atención al comentario que el gramático Servio añade a *Eneida* VIII 564. La asimilación y/o vinculación de Heracles a dáctilos y curetes obedece a que el héroe posee muchos de los atributos y funciones de aquellos seres; así, por ejemplo, el ser inventores

de ritos inciáticos –vgr. la carrera a pie por parte de los dáctilos y los Juegos Olímpicos por parte de Heracles–, de ritos de incineración –los dáctilos inventan el altar de cenizas, Heracles es quemado en el monte Eta, con lo que revitaliza la cremación y el rito consumado por el fuego–, el provocar fertilidad despertando las energías latentes de la natura, el poseer funciones *apotropáicas*, etcétera.

La vinculación de Heracles con la fuerza vegetativa representada por esos seres de la naturaleza lleva a L. Dress a proponer respecto del nombre del héroe una etimología significativa: “celui qui est puissant par la végétation de son année ‘héra’” (*Der Ursprung der Olympischen Spiele*, cit. por C. Jourdain-Annequin, *Héraclès aux portes du soir*, París, 1989, p. 411, n. 62). Heracles sería, en consecuencia, un héroe *ctonio* –es decir, conectado con la tierra– lo que, sin embargo, no parece condecir con la interpretación de Heracles como héroe solar propuesta por otros autores tal como hemos señalado.

Curetes y dáctilos son divinidades menores, una suerte de *daímones* o genios de carácter telúrico, según la conocida clasificación de H. Jeanmaire (cf. su *Couröi et Courètes*). En ese orden los dáctilos constituyen el cortejo de la Gran Madre Primitiva, en tanto que los curetes, los de su *páredros* ‘acompañante’ masculino; por esa causa, a medida que crece la importancia del dios –y disminuye la de la diosa–, unos, a la vez que cobran mayor relieve, tienden a suplantarse a los otros. Quienes intentan una lectura histórico-sociológica del mito griego ven en esta mutación vestigios del traspaso del matriarcado al patriarcado.

La explicación respecto de las variantes míticas en torno de la figura de Heracles se justifica si se tiene en cuenta la incesante metamorfosis de que son objeto los mitos y leyendas. Estas mutaciones operan siempre sobre la base de un eje semántico –en este caso articulado en torno del hijo de Zeus y Alcmena– y al que convergen por identidad de funciones, características y atributos de otras divinidades, de otros héroes e in-

cluso las acciones llevadas a cabo en cumplimiento de determinados rituales.

También hay que añadir a la variedad de figuras nombradas con la voz Heracles, la dicotomía que la misma presenta en un conocido pasaje de la evocación de difuntos de la *Odisea* que hemos mencionado. En él se alude a que Ulises, en su pseudo *katábasis* 'descenso' al mundo infernal, vio "a Heracles el fuerte, mas sólo en su sombra" (XI 601) —es decir, su *éidolon* 'imagen'— dado que, según refiere la leyenda, el héroe goza del Olimpo junto a Hebe y a los restantes inmortales.

Por lo demás, a propósito de los motivos míticos sobre las acciones de Heracles y de los restantes héroes, se aprecia en la mayor parte de los casos una preocupación de índole moral en torno de la cual se organiza el pensamiento religioso de los antiguos.

Hoy ha perdido vigencia la teoría que considera a Heracles sólo como un héroe dorio que paulatinamente se fue imponiendo a los cultos aqueos, pues se ve que su figura es mucho más compleja debido, en gran parte, a que es producto de sincretismos.

La devoción por Heracles, si bien tiene como centro irradiante el Peloponeso, se extendió por diversas comarcas de la Hélade —especialmente a partir de la instauración de los Juegos Olímpicos— e incluso, trascendiendo el ámbito de esa península, alcanzó en la antigüedad una dilatada franja de la cuenca mediterránea.

En la actualidad se sabe que su culto estaba especialmente relacionado con la ciudad de Tebas, con la Argólide, con Laconia y también —a través de una simbiosis mítico-religiosa— con el de Melkart, dios fenicio fundador de Tiro, de cuyo culto —tal como hemos mencionado— existen testimonios incluso en la península ibérica. La relación de Heracles con la citada divinidad fenicia Melkart, advertida ya por los antiguos, es explicada por J. Bayet a través de la mediación de los etruscos (cf. *Les origines de*

*l'Hercule romain*, p. 111). Ese contacto ha sido corroborado recientemente merced a hallazgos arqueológicos en diversas partes de la cuenca del Mediterráneo occidental (*i. e.*, norte de África y sur de España; las columnas de Hércules en el actual estrecho de Gibraltar son un ejemplo palpable de su huella mítica en los confines occidentales del mundo mediterráneo).

Por otra parte F. Dürrbach en la entrada "Hercules" del *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg-Saglio (espec. pp. 79-80) nos proporciona diferentes testimonios de esa relación y, con referencia a Melkart, siguiendo a Bérard (*Origine des cultes arcadiens*, p. 253), explica que es "le dieu fort qui parcourt la terre, domptant les fauves et civilisant les hommes, le dieu savant qui découvre et enseigne les arts utiles, le voyageur et le marin qui va fondant les colonies". Por lo demás C. Jourdain-Annequin en el estudio simbólico-antropológico que dedica a este mito, sitúa el origen del culto a esta deidad en Chipre. Para demostrar tal aseveración la estudiosa relaciona la figura de Heracles con la del dios Melkart (=Melqart), entre otras circunstancias, a causa de los santuarios del dios fenicio en Cádiz y en Lixos (ob. cit., pp. 119-135); refiere también que el citado dios tirio aparece en los confines de la cuenca occidental del Mediterráneo como *archegéta* y *señor de la ciudad*, tal como lo indica su nombre (*MLQRT*) y que son también, precisamente, los atributos por lo que a Heracles se le rendía culto.

Heracles, el semidiós griego, es el ser noble que, al igual que el citado Melkart, recorre las tierras, mata o captura fieras, impone justicia y, de ese modo, civiliza a la humanidad; sin embargo, su imagen presenta al mismo tiempo muchos rasgos salvajes y grotescos (el poeta Epicarmo, de entre los mitos que parodia, uno de los predilectos es el de Heracles, a quien presenta como a un ser salvaje, de extraordinario vigor, desmesurado en el comer, en el beber y en los actos concernientes al sexo), que los comediógrafos e incluso los trágicos (cf. Eurípides, *Alceste*, vv. 785-802), se ocuparon en subrayar. Existen

también en la leyenda en torno de su figura muchos otros motivos que evidencian violencia y destrucción; así, por ejemplo, mata a Ifito, acto que, de acuerdo con la cosmovisión griega, se ve agravado en la medida en que Ifito era su huésped. Sobre ese hecho Apolodoro consigna que lo hizo durante un ataque de locura y que tras éste el héroe marchó a Delfos para preguntar al dios cómo purificarse de esa falta, y como Apolo se negó a darle respuesta, Heracles, enfurecido, cogió el trípode del templo y sólo lo dejó ante la intervención de Zeus que separó a sus hijos. También en esta oportunidad el oráculo le respondió que, para liberarse de la culpa, debía venderse como esclavo; de ahí arranca el episodio de la reina de Onfalia, a cuya servidumbre se sometió el héroe.

Lo significativo de este sometimiento voluntario —al igual que el que realiza ante Euristeo— es que está vinculado con la relación culpa/castigo, que constituye una norma jurídica incipiente y, presumiblemente, con la difusión de las ceremonias de iniciación en los misterios de Eleusis y con el culto de Apolo, el dios justiciero.

Lo curioso —y hasta podríamos decir desconcertante— sobre los relatos aunados en torno de Heracles es que este personaje, a pesar de lo complejo de su biografía y de que integra la mayor parte de los ciclos míticos, “resulta que tiene unas actuaciones en su mayoría no muy interesantes, al menos según los patrones de fantasía e imaginación que se pueden aplicar a los mitos de otras culturas, evolucionadas o no”, según acota G. S. Kirk (ob. cit., p. 195).

Esta reflexión sobre la figura de Heracles vale también como característica genérica de la mayor parte de los mitos heroicos de la cultura griega, con lo que Kirk (pp. 194-195) reacciona contra la postura de A. Brelich (ob. cit., pp. 225-226) para quien esa mitología es harto compleja y significativa.

## GENEALOGÍA DE HERACLES

De acuerdo con lo que testimonia la mitología, Heracles es hijo de Zeus y de Alcmena, vale decir, de un dios y de una mortal; es, en consecuencia, según esa mitología, un héroe o semidiós.

Antes de que Anfitríón —que se purificaba de la culpa de haber matado accidentalmente a su tío y que, en consecuencia, había marchado en una expedición guerrera contra los telebeos— regresara a Tebas, refiere Apolodoro que “Zeus se presentó una noche y, haciéndola durar como tres, yació con Alcmena en figura de Anfitríón y le relató lo sucedido con los telebeos” (II 8); de esa unión nació Heracles.

Por otra parte, el relato de Hesíodo explica que Zeus se une a Alcmena porque, “en su corazón, tramaba otro plan; quería tanto para los dioses como para los hombres, crear un defensor contra el peligro” (vv. 28-29). Esa circunstancia particular, de que el defensor de la humanidad será —en la mirada de Zeus— un ser hombre/dios (*anér/theós*) es lo que ha dado fundamento a M. Simon para establecer un paralelo entre las figuras de Heracles (=Hércules) y la de Cristo, según hemos puntualizado.

El hecho de que diversos autores de los campos literario y filosófico se hayan entregado con particular delectación al tratamiento de la figura de Heracles, amén de la numerosa iconografía que se interesó por su figura, constituyen pruebas evidentes de la popularidad de que gozó Heracles en la antigüedad clásica y cuyo eco se extiende también hasta la actualidad. Son numerosísimas las referencias a la pervivencia de su figura mítico-legendaria en los tiempos modernos; por sólo citar un ejemplo significativo referimos que las columnas hercúleas aparecían reproducidas en los billetes de la moneda estadounidense.

Los testimonios precedentemente citados, amén de la numerosa iconografía que se interesó por su figura, son evidencias de la difusión de su leyenda.

Además de las diferentes versiones que sobre este héroe nos transmiten los trágicos greco-latinos, también los mitógrafos nos proporcionan abundantes referencias sobre la “biografía” de este personaje singular fundándose, principalmente, en la *Biblioteca* de Apolodoro, que se impone como una suerte de *vulgata* de la leyenda heraclea; de igual modo Diodoro Sículo se ocupó también de esta figura mítica.

Según parece, las obras de ambos mitógrafos son tributarias de las *Genealogías* de Ferécides de Atenas, en cuyos libros II y III se consignaban las leyendas correspondientes a este héroe legendario. La obra de Ferécides, según comentario de antiguos escoliastas, se basaba en la *Heracleia*, hoy perdida, de Pisandro de Rodas (s. VI) y en otra obra de igual título que la anterior, también perdida, de Paniasis, tío de Heródoto (s. V).

El nombre originario de este personaje no era Heracles, sino Alcides —un patronímico derivado del de su abuelo, Alceo—; el simbólico de Heracles lo adopta por consejo de Apolo a partir del momento en que se convierte en servidor de la diosa Hera. Este nombre procede de los términos Hera y *kléos* y significa, de acuerdo con una etimología ya consignada por los antiguos, *gloria de Hera*. Se deduce, en consecuencia, que ese apelativo debía de ser un nombre *theophoro* ‘portador de lo divino’ extendido en Argos antes de ser aplicado de manera individual a Heracles. Esa hipótesis subrayaría el aspecto iniciático que parece existir en torno de las labores, muerte y apoteosis del héroe. Sobre ese carácter *parlante* de algunos nombres griegos, a mero título ilustrativo, evocamos los de Príamo ‘el rescatado’, Yocasta ‘la que es famosa por su hijo’ —según la lectura del micénico propuesta por M. Ruipérez—, Teseo ‘el fundador’ o bien los pertenecientes a la saga de los labdácidas —Lábdaco ‘el cojo’, Layo ‘el torcido’ y Edipo, ‘el del pie hinchado’—, sobre cuyos valores funcionales y etimología especula Lévi-Strauss.

El nombre sustituido —Alcides o, tal vez, Alceo— aplicado al héroe evoca también la noción de fuerza física —*alké*—, que

será una característica distintiva permanente en este personaje mítico.

A través de sus ancestros, tanto maternos como paternos, pertenece a los perseidas siendo, en consecuencia, de raza argiva. El hecho de que haya nacido en Tebas —ciudad a la que transitoriamente se habían trasladado sus padres— es una circunstancia meramente accidental; Heracles siempre se consideró argivo y tuvo al Peloponeso como su tierra y en ella llevó a cabo, según el canon de los mitógrafos helenísticos, sus seis primeros trabajos.

Tirinto parece erigirse como su patria y a esta *pólis* converge la mayor parte de sus leyendas. Hesíodo refiere que es a esa ciudad —y no a la Micenas de Euristeo— hacia donde Heracles conduce los bueyes de Gerión y es allí donde vive como vasallo de Euristeo, rey de Micenas.

M. Nilsson destaca que “aquí se refleja el hecho de que Tirinto es la ciudad más antigua, desplazada más tarde por Micenas. Éste es el significado de la leyenda, confirmado por la arqueología” (ob. cit., p. 45); la afirmación del estudioso nos revela, por otra parte, el aspecto histórico-sociológico implícito en el mito griego. En ese orden el mismo Nilsson subraya que “la conquista del Peloponeso por Heracles y sus descendientes refleja la conquista dórica de ese territorio y, al mismo tiempo, proporciona a los conquistadores un título para su ocupación” (*ibid.*, p. 294), con lo que se pone claramente de manifiesto el aspecto histórico-sociológico que reviste su leyenda.

El mito de Heracles está conectado con la fundación de ciudades y con la instauración de cultos y ritos en diversos sitios no sólo del Peloponeso, sino también de diferentes regiones del actual continente europeo. Esas circunstancias revelan que existió un propósito deliberado por configurarlo en el marco de una geografía e historia precisas. Mas, como esta figura legendaria no pertenece al tiempo de la historia, sino a uno mítico —que el imaginario sitúa con antelación a la guerra de Troya—,

para salvar posibles incongruencias cronológicas, muchas de esas acciones fundacionales —como arguye el citado Nilsson— fueron transferidas a los Heraclidas, es decir, a los descendientes del héroe.

Aún en época histórica, muchas familias reales pretendían remontar su linaje hasta el héroe, y ser ellos mismos también Heraclidas, con lo que, de ese modo, enlazaban el mito con la historia.

Es lugar referir que también con esta ciudad se vincula la historia de Belerofonte, héroe cuya vida y acciones guardan un estrecho parentesco con las de Heracles.

Una vertiente de análisis de los héroes griegos los diferencia a partir del hecho puntual de la guerra greco-troyana; de ese modo distingue héroes anteriores a la referida contienda —Pélope, Atreo, Perseo, Cadmo, Edipo, Jasón o el mismo Heracles— y héroes que surgen a partir de esa guerra, tales como Agamenón, Menelao, Aquiles, Diomedes, Ulises. Los primeros se conectan con episodios míticos aislados y *pertenecen a una dimensión preferentemente imaginativa*; los segundos, en cambio, forman parte de los grandes ciclos épicos y *siempre parecen tener cierto contacto con la realidad histórica*.

### HERACLES COMO MODELO HEROICO

La historia de Heracles, aunque aparentemente parezca presentar rasgos originales, se encuadra, sin embargo, de manera precisa en lo que ha dado en llamarse *el modelo o arquetipo del héroe*, según hemos consignado al comienzo del presente capítulo.

Son numerosos los relatos sobre héroes que presentan *idéntica morfología* cuyos rasgos más salientes, según hemos consignado, son: ser hijo de una deidad y de un ser mortal, provocar celos con su nacimiento, cometer involuntariamente algún cri-

men —el referido *phónos akoúsios* ‘muerte involuntaria’—, cumplir por esa falta con determinados castigos (el exilio en primer lugar, más tarde, luchas singulares y combates sobrehumanos, en los que vence, lo que pone de manifiesto su progenie divina), tras la victoria, la recompensa (se casa con la princesa, hereda el reino) hasta que los hados lo reclaman y una muerte singular corrobora su naturaleza suprahumana; después viene la apoteosis y, en el caso de Heracles, su transfiguración y posterior ingreso en el Olimpo.

### SU HOMÓLOGO, BELEROFONTE

En el capítulo introductorio hemos descrito la vida, fatigas y muerte de este héroe. Procederemos en este apartado a narrar la vida de otro héroe —Belerofonte—, homólogo del anterior para mostrar, a través de la confrontación entre ambos, *cómo los mitos heroicos se adecuan en sus aspectos más sobresalientes a un canon predeterminado*.

Al igual que Heracles también Belerofonte pasa por ser hijo de una deidad y de un ser mortal. Su padre era Posidón (su padre humano, en cambio, era Glauco según la *Ilíada* VI 155) y su madre Eurímede, hija de Niso, rey de Mégara; por esa causa descende de la casa real de Corinto. Por error —y también en forma accidental— mata a alguien sobre cuya identidad hay discrepancia; empero, varios relatos míticos coinciden en que la víctima era Bélero, su propio hermano, por lo que el héroe habría pasado a ser denominado con un nombre no arbitrario, sino significativo: Belerofonte, ‘el matador de Bélero’, según argumenta el sofista Luciano de Samósata (*Ast.*, 13).

Por esa acción se exilia en Tirinto, donde su rey, Preto, lo purifica, pero allí mismo, la esposa de Preto se enamora del huésped y como éste rehúsa aceptar esos amores, la reina irritada por el desaire invierte la situación y culpa a Belerofonte de haber

pretendido seducirla, lo que también constituye un motivo recurrente en la mitología greco-latina, piénsese, por ejemplo, en el caso de Medea e Hipólito. El rey envía al huésped a presencia de Yóbates, rey de Licia —y suegro del citado Preto— con una carta cuyo contenido indica asesinar al portador. Yóbates se niega a hacerlo con su propia mano dado que Belerofonte era su huésped, pero, en cambio, lo envía a misiones sobrehumanas que invariablemente debían de llevarlo a una muerte segura, tales como matar a la Quimera, luchar contra los belicosos sólimos o combatir a las Amazonas.

Mas, como contrariamente a lo previsto, el héroe sale airoso de todas esas pruebas, Yóbates, para poder deshacerse de su huésped tal como se le solicitara, le tiende una emboscada con lidios, la que debía de serle fatal, pero el héroe también sale victorioso de esta trampa. Es entonces cuando el rey reconoce la filiación divina de Belerofonte, le da a su hija Filono en matrimonio y, de ese modo, tras su muerte, lo hace legatario del reino, con lo que la casa real de Yóbates, por sucesión matrilineal, quedará en el futuro reservada a los descendientes del héroe.

Entre otros aspectos histórico-sociales que podemos inferir de este relato, está el tema de la transmisión del poder real entre los antiguos, lo que ha sido motivo de numerosos análisis; así, por ejemplo de P. Martin (*L'idée de royauté à Rome*, pp. 19-39) quien, estudiando la transmisión de la realeza en Roma, aclara que "la succession exogamica en ligne utérine" constituía entre los antiguos una práctica bastante frecuente. Esa práctica se explica porque la paternidad era dubitable, la maternidad, en cambio, era indubitable; en consecuencia, el rey no transmite el poder a su hijo —quien tal vez podía no serlo—, sino que lo transmite al yerno a quien él mismo, tras someterlo a numerosas pruebas, elige cuando le entrega a su propia hija en matrimonio.

Omitimos el tratamiento del atroz final del héroe —sucumbe fulminado por el rayo de Zeus debido a su *hýbris* 'soberbia'— y, para fortalecer el parangón con Heracles, recordemos que, al

morir, fue elevado a la categoría de *héroe* y honrado, como tal, en Corinto y en Licia.

De un escueto análisis morfológico de los mitos de Heracles y de Belerofonte, se deduce que ambos relatos pertenecen a una misma estructura *tipo* que, como hemos referido, ofrece notorias semejanzas con la *Gestalt* de otro tipo de relatos fantásticos tal como ha demostrado Vl. Propp<sup>1</sup> a propósito de los cuentos maravillosos.

### LA ENVIDIA DE LOS DIOSES

La envidia de los dioses '*phthónos theôn*' —en este caso de Hera— es, en esencia, el tormento que hostiga a Heracles.

Este odio o envidia, del que también son víctima numerosos personajes legendarios, pasó a constituir un lugar común del pensamiento antiguo —así, por ejemplo, lo evidencia la tragedia griega, cf. *Edipo rey*, vv. 1524-1539— que, en el caso de los héroes, se muestra como una de las *funciones* que denota su morfología.

Antes de que Heracles naciera ya empiezan a manifestarse los celos de la diosa por los amores ilegítimos de su esposo Zeus y por el hijo de éste que Alcmena estaba gestando. Son variadas las estratagemas que Hera urde para entorpecer esa gestación y para dilatar ese nacimiento —respecto de esa circunstancia los mitógrafos atesoran diferentes variantes de esa leyenda—.

<sup>1</sup> Ob. cit., pp. 37/74. Sobre los puntos en común y diferencias entre mito, cuento y saga, téngase presente la distinción propuesta por H. J. Rose según la cual *mito* es la narración de historias de seres divinos que reciben culto; *cuento* la narración de sucesos de personajes imaginarios y *saga*, la de personajes históricos (en todos los casos puede tratarse tanto de relatos verdaderos, como de falsos); cf. "Mythology and Pseudo-Mythology", en *Folklore*, XLVI, 1935, pp. 9/36. La clasificación del prof. Rose es, de entre las tantas propuestas, una de las más atendibles, a pesar de las objeciones que se le han formulado referidas al subjetivismo implícito en la misma.

La indignación y los celos de la diosa se agudizan a medida que Heracles va creciendo y demostrando, a través de sus diversas acciones –así, por ejemplo, y según hemos apuntado, siendo niño estrangula a dos serpientes que le enviara la misma diosa o bien, años más tarde, mata de modo singular al león de Nemea–, que es un genuino hijo de Zeus, y Hera sabe muy bien que los hados tienen reservada para Heracles, además de un destino honroso, la inmortalidad.

Tras el matrimonio del héroe con Mégara, la hija de Creonte, y después del nacimiento de prolfica descendencia –sobre cuyo número las leyendas discrepan–, se agigantan los celos de la diosa al extremo de que ésta le inflige la conocida locura. Heracles, víctima de este tormento, mata a los hijos que había tenido con Mégara –incluso existe discrepancia en cuanto a la forma como lo hizo–; y también, preso de locura, asesina a dos de los hijos de su concuñado Ificles.

Otra variante mítica explica el episodio de la locura como un castigo impuesto por la diosa, pues Heracles no se avenía a trasladarse a Argos, ni reconocía a Euristeo por su señor. Los estudios que proponen una lectura histórico-sociológica del mito griego (L. Gernet, J.-V. Vernant, P. Vidal-Naquet, M. Detienne) explican este episodio como la dependencia o sumisión de ciudades pequeñas a otras de mayor poder –Micenas, en este caso–, tal la exégesis propuesta especialmente por Bermejo Barrera (cf. su *Introducción a la sociología del mito griego*). Por lo demás, detrás del mito, uno advierte dos niveles de lectura: por un lado la disputa entre los dioses; por el otro, su efecto sobre los hombres.

Luego de la matanza que hemos referido, cuando Heracles recupera la cordura consulta al oráculo de Apolo Pitio sobre cómo expiar esos crímenes porque, a pesar de haberlos cometido de manera inconsciente y, por tanto, involuntaria, pesaba también en el héroe –según el parecer de los antiguos– una cuota de culpabilidad.

El oráculo le revela que debía ponerse a las órdenes de Euristeo —un ser cobarde y en todo aspecto, despreciable— por espacio de doce años (ese número no es casual; en el mundo antiguo —e incluso en la cultura occidental—, está cargado de diversas connotaciones semánticas) y llevar a cabo, durante ese lapso, los trabajos que aquél le ordenara. Añade que, de cumplirlos, no sólo lograría la buscada expiación, sino que también *alcanzaría la inmortalidad*.

Una lectura simbólica —pero revestida de cierto fundamento histórico-sociológico— basada en las tres funciones delineadas por G. Dumézil, quiere ver la sumisión de Heracles a Euristeo, como la del *guerrero al soberano*.

G. Dumézil en sus diferentes obras —y muy especialmente en *Mito y epopeya* y en *Heur et malheur du guerrier*— postula la existencia de una estructura ideológica peculiar —de base tripartita— en la concepción mental de los pueblos que denomina indoeuropeos y que relaciona con un tipo de sociedad jerarquizada en tres clases, a saber: la sacerdotal (función: la soberanía mágica y jurídica), la guerrera (función: la fuerza física) y la productora (función: la fecundidad y laboriosidad).

Diversos ritos, mitos, cuentos etiológicos, leyendas varias, teo-cosmogonías o epopeyas, que el estudioso recoge en diferentes pueblos y culturas, parecerían probar —al comparar las estructuras de sus sociedades— esa base tripartita.

La exégesis de la figura de Heracles, de acuerdo con la trifuncionalidad propuesta por Dumézil (cf. ob. cit., pp. 89-96), articula las acciones del héroe en tres niveles donde cada una de sus faltas exige necesariamente una expiación y de la que las aventuras que de ellas se desprenden son su lógica consecuencia. Esas “supuestas” faltas del héroe comprometen, la primera vez su salud mental originando su locura; la segunda vez su salud física, determinando sus trabajos, y la tercera, su vida misma, provocando su muerte.

## LOS TRABAJOS DE HERACLES

Existe discrepancia en cuanto al número de trabajos encomendados al héroe —doce para la mayor parte de los autores, diez para otros—, al respecto cf. Apolodoro, II 12; empero, la versión *canónica* habla de doce, que los mitógrafos del período helenístico codificaron en dos grupos de seis.

El problema del número se complica también, si se tiene en cuenta que, independientemente del ciclo mencionado, Heracles ejecuta diversas hazañas y cumple igualmente con diferentes aventuras secundarias, muchas de las cuales han acaecido mientras desarrollaba las labores que le habían sido impuestas; así, por ejemplo, durante el cumplimiento de esos trabajos se ubican dos episodios singulares: la Gigantomaquia, de la que el héroe forma parte y donde, entre otros, mata a Alcioneo con la ayuda de Atenea, y la fundación de los Juegos Olímpicos, que la mayor parte de los mitógrafos le atribuye. Al respecto, Píndaro (*Olímpica* II) indica otra versión cuando arguye que dichos juegos habrían sido instituidos por Pélope. Éstos, que habían caído en desuso, habrían sido luego renovados por Heracles, quien volvió a instituirlos en honor de Pélope, junto a su tumba (otra variante de esta leyenda los tenía por juegos fúnebres en honor de Enómao).

Uno de los problemas que suscita el estudio de la metamorfosis del mito de este héroe es ver de qué manera puede conciliarse la imagen de un Heracles *trabajador*, con la concepción aristocrática sustentada en el canon de los héroes homéricos, que alcanza también hasta los de Píndaro. La explicación quizá obedezca al hecho de que paralelamente a la *areté* 'virtud' heroica empieza a conformarse en la Hélade una *areté* diferente —la campesina, que exalta el trabajo— tal como está desarrollada en el poema *Los trabajos y los días* de Hesíodo; W. Jaeger, en su *Paideia* (pp. 67-83), nos proporciona interesantes reflexiones sobre ese particular.

Estos trabajos, según los diferentes autores que de ellos se ocupan, son mencionados indistintamente como *âthloi* (*Ilíada*, XIX 133), *pónoi*, *móchthoi* e incluso *érge*; en el ámbito latino Séneca habla de *turpis labor* (*Hércules furioso*, v. 248). En ese contexto semántico se aplican a Heracles los apelativos *látris* 'siervo' y *doûlos* 'esclavo'.

Todas esas labores —sobre cuyo desarrollo cronológico existe discrepancia— son de carácter extraordinario, por lo que vemos que las mismas no constituyen un modelo apto para representar lo habitual.

Son numerosos los autores de la antigüedad que mencionan dichas labores, incluso podríamos decir que son muy escasos los que, de una forma u otra, no hagan alguna referencia a las fatigas del héroe. Su figura gozó de tal popularidad que su nombre pasó a formar parte de una fórmula de juramento entre los latinos: *Mehercle*, cuyo testimonio aparece ya en la obra de Plauto, pero que con el paso del tiempo fue perdiendo su carga semántica originaria hasta llegar a ser casi una mera interjección.

También la iconografía de la antigüedad clásica y, más tarde, la del Renacimiento, tuvieron particular interés por referir las hazañas de Heracles. De la antigüedad restan algunas cráteras y ánforas áticas de figuras negras (siglo VI a.C.) y rojas que aluden a los trabajos del héroe, también diversos frescos pompeyanos, terracotas y sarcófagos romanos (actualmente en el Museo Vaticano) y, entre otros, el mosaico romano de Liria (hoy, en Valencia) refieren escenas de sus labores. En el Renacimiento se interesaron por la figura de Heracles Piero della Francesca, Antonio Pollaiuolo y Lucas Cranach, entre otros artistas sobresalientes; un sucinto catálogo de la proyección de la leyenda de Heracles en pintores y escultores del Renacimiento nos la proporciona O. Seemann en su *Mitología clásica ilustrada*.

De las tantas proyecciones que del mito heracleo nos brinda el arte, un caso singular lo representó el famoso templo de Zeus, en Olimpia, en el que las esculturas marmóreas de sus me-

topas evocaban las doce labores. La lectura del programa iconográfico de esas piezas, destruidas en su mayor parte, hoy nos es posible gracias al comentario que sobre las mismas nos proporciona Pausanias.

Al describir el citado templo consagrado al Olímpico, este infatigable viajero señala: "Encima de las puertas del templo está grabada la caza del jabalí arcadio, su hazaña contra Diomedes tracio y su proeza contra Geryón en Eryteia; está también disponiéndose a recibir la carga de Atlas y limpiándoles de estiércol la tierra a los eleos. Encima de las puertas de la nave o cámara posterior, le está quitando el tahalí a una amazona; y allí están las aventuras del ciervo, del toro de Cnosos, de los pájaros de Stinfalia, de la hydra y del león de Argos" (trad. F. de P. Samaranich y A. Díaz Tejera).

Tanto las diversas leyendas en torno de los trabajos de Heracles, cuanto las que conforman el mito de Prometeo, han servido de base al imaginario de los griegos *para pensar y expresar la relación de los hombres con el trabajo*; por lo demás, ambas figuras míticas se erigen como liberadoras y civilizadoras para la humanidad.

De los doce trabajos mencionados, el primer grupo tiene como escenario el Peloponeso y, en su mayoría, consisten en la captura o matanza de animales salvajes. El segundo, en cambio, tiene lugar en una geografía más dilatada que encierra incluso una *katábasis* o descenso al mundo de los muertos que, entendida de manera simbólica, *comporta una suerte de iniciación*. Las tres primeras labores de este segundo grupo llevan a Heracles respectivamente al sur, al norte y al este; las tres últimas al oeste y al mundo subterráneo.

Por otra parte, conviene destacar que los trabajos de Heracles pueden también ser explicados según una óptica divina y según otra humana.

De acuerdo con la primera, dichas labores se inscriben en el marco de una disputa entre dioses en la que Heracles —debido al

aspecto mortal de su naturaleza— es mero títere del arbitrio de los inmortales (en *Las traquinias* —v. 35— Deyanira se lamenta de que Heracles siempre actúa “al arbitrio de no sé quién”); empero, Zeus, omnisciente, sabe que a su hijo, en última instancia, le está conferida la inmortalidad —tal como se la ha pronunciado el oráculo delfico—, pero tiene que alcanzarla, *como un merecimiento*, debido a su propio esfuerzo.

Por otra parte, también de los trabajos se ha propuesto una lectura histórico-sociológica; según ésta Heracles —héroe de Tirinto— debió sumirse al poder de Euristeo —rey de Micenas—, dado que Tirinto, según revela la arqueología, tuvo que someterse a la fuerza de Micenas. Existe también una lectura *ideológica* de dichas fatigas, ésta es la propuesta por Dumézil, que las explica como el sometimiento del guerrero al gobernante; esta interpretación no está reñida con la anterior, sino que en este caso coincide con ella. Resta referir que, de acuerdo con una interpretación simbólica del discurso mítico, el papel pasivo representado por Euristeo nos lo muestra como una suerte de *deus otiosus* ‘dios ocioso’.

Hemos referido que desde la esfera humana los trabajos constituyen un castigo —*pónos*— impuesto al héroe a fin de que expíe una culpa. En esta dimensión pesa, en el imaginario de los antiguos, la idea del trabajo como esfuerzo e incluso como requisito *sine qua non* para alcanzar cualquier conquista. Esa noción constituye un lugar común de la cultura clásica, cuyo más antiguo testimonio conservado se remonta a *Los trabajos y días* del poeta Hesíodo (cf. v. 287).

Y en la medida en que Heracles ejecuta esas labores —que consisten en vencer naturalezas monstruosas y salvajes— se convierte en una suerte de prototipo de héroe civilizador. En ese aspecto, no sólo instaura el culto panhelénico más conocido —los Juegos Olímpicos—, sino que los orígenes de Alesia y de Crotona están estrechamente vinculados con el paso del héroe por las regiones donde luego se alzaron esas ciudades. Un perfil conco-

mitante —el de pacificador, *cunctator* en terminología de los latinos— es el que pone de manifiesto en su paso por Italia.

Heracles no sólo es *mediador entre los griegos y los bárbaros, sino que lo es también entre las fuerzas ctónicas y los hombres y entre éstos y los dioses*. Y tal es, en última instancia, para el imaginario mítico de los antiguos la función de los héroes: ser mediadores entre los seres humanos y las fuerzas superiores.

Lo extraño —y en cierta medida paradójico— es que Heracles, hombre/bestia y, potencialmente, héroe/dios, por medio de sus trabajos, que van de lo más abyecto a lo sobrenatural, proporciona una escala de valores —que se extiende desde un hombre salvaje hasta uno divinizado—, a la vez que establece un vínculo entre lo profano y lo sagrado.

### SIMBOLOGÍA DE LOS TRABAJOS DE HERACLES

Los combates de Heracles presentan, entre otras exégesis, *una interpretación simbólica*. En una visión de conjunto vemos que estas fatigas aluden a la lucha contra los monstruos que Heracles, el *dodekáethlos* —en tanto que ha logrado vencer en las doce pruebas—, logra dominar y por lo cual se convierte en un *héroe civilizador*.

La lucha contra el león de Nemea —de función análoga a la de la Esfinge tebana—, contra la hidra de Lerna, contra el jabalí de Erimanto, contra la voraz cierva de Cerinia, contra las aves del lago Estinfalo, contra el toro de Creta, contra los centauros, contra las salvajes yeguas del rey Diomedes, contra el incoercible Cerbero, contra el dragón guardián de las manzanas de oro, son pruebas mítico-legendarias —*incluso de carácter iniciático*— de esa misión civilizadora.

De esa enumeración conviene tener presente un detalle significativo: los cuatro animales míticos del rey de Tracia eran antropófagos y se los alimentaba con la carne de los extranjeros

que se aproximaban a esa comarca, lo que evidencia una *nota* xenófoba en los albores de Europa; Heracles, tras vencer al rey Diomedes, entregó el cuerpo de éste a las yeguas para que *saciaran* su apetito, lo que ofrece un sugestivo flanco de análisis *antropológico*; una lograda recreación de esta leyenda nos *proporciona* el relato "Los caballos de Abdera" que L. Lugones incorpora en el contario *Las fuerzas extrañas*, lo que por otra parte pone de manifiesto la perduración de la misma.

Revisten de igual modo *carácter simbólico* las otras acciones emprendidas por Heracles, tales como la limpieza de los establos del rey Augias —que el héroe logra merced a una *estratagemata*—, la conquista del cinturón de Hipólita, su viaje a la isla de Eritia para apoderarse de los bueyes de Gerión, el sometimiento del can Cerbero o la recolección de las manzanas del mítico jardín de las Hespérides.

También puede leerse bajo una lente simbólica el episodio del gigante Atlas a quien el héroe, alertado por Prometeo, domina mediante un ardid. A partir de entonces las columnas pasarán a llamarse de Heracles y adquirirán una función más cosmogónica que geográfica en tanto que, según la óptica de los antiguos, están situadas en un sitio clave para impedir que los monstruos del océano invadan el *mare nostrum* 'el Mediterráneo'. Incluso en esa gesta se pone de manifiesto el rol de Heracles como mediador entre lo conocido —el Mediterráneo— y lo ignoto —el vasto océano en el que habitan los monstruos—.

Apreciamos, por lo tanto, que las acciones acometidas por el héroe no corresponden al plano de la realidad, sino al de la fantasía. Por lo demás, deseamos subrayar que la lucha contra animales imaginarios, el descenso al mundo infernal o su viaje en copa a través de la cuenca mediterránea, se inscriben dentro de las llamadas pruebas iniciáticas, que no son privativas de Heracles, sino *funciones denotativas del carácter heroico*, tal como ha demostrado G. Dumézil (*Heur et malheur du guerrier*, pp. 145-148).

A través de sus labores este semidiós no sólo libera a los hombres de los peligros de una naturaleza adversa, sino que a esa misión civilizadora incorpora un aspecto religioso —concretado a través de la instauración de diversos cultos— y otro de carácter cósmico que se pone de manifiesto tanto en su descenso al mundo de los muertos, cuanto en la instauración de las columnas que llevan su nombre.

### LOS TRABAJOS Y LA GEOGRAFÍA IDEAL

El aspecto simbólico se aprecia también en los numerosos viajes que el héroe emprende en pro del cumplimiento de sus labores. Éstos se inician en el Peloponeso, mas luego se amplían a todo el espacio entonces conocido e incluso se internan en una geografía que no pertenece a la realidad, sino a la fantasía. El lejano país de los hiperbóreos, el jardín de las Hespérides, el sitio donde apacienta el rebaño de Gerión, el ámbito infernal custodiado por el can Cerbero o las islas de los bienaventurados sobre las que nos habla Hesíodo, corresponden a espacios ideales urdidos por el imaginario de los antiguos; tal como hemos explicado en nuestro volumen *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*.

La alusión a comarcas lejanas parece conectarse con dos preocupaciones concretas de los antiguos: por un lado, el acrecentamiento de los conocimientos geográficos; por el otro, la necesidad de ahondar los vínculos, de naturaleza diversa, entre las colonias distantes y la metrópolis.

A. Motte en su excelente trabajo *Prairies et Jardins de la Grèce Antique. De la Religion à la Philosophie*, explica que estos países situados en las extremidades del mundo —es decir, *eschatiaí*—, son espacios cuyo prestigio reside precisamente en ser inaccesibles para los mortales; de ese modo esas comarcas imaginarias devienen ámbito de dioses, de muertos, de ensoñación.

La inexistencia de una geografía de carácter científico como hoy la concebimos, hace que la antigüedad fuera propensa a la descripción de espacios que no corresponden al plano de la realidad, sino al de la fantasía. Y es precisamente en esos ámbitos utópicos donde tienen lugar las más importantes aventuras del héroe que, en su conjunto, nos alertan sobre el sentido iniciático de su travesía.

### LOS TRABAJOS Y LA EXÉGESIS SEMIOLÓGICA

Una lectura de las labores heracleas concomitante con la simbólica es la exégesis semiológica. Tal la propuesta por F. Bader ("Sémiologie des travaux d'Héracles", en *Visages du destin dans les mythologies*, pp. 56-67) que agrupa los trabajos en tres secciones, de acuerdo con los diferentes roles que el héroe desempeña. Al primer grupo pertenecen los trabajos concernientes a la edad de piedra, en los que se privilegia la función de Heracles cazador —así, por ejemplo, los episodios del león de Nemea, del jabalí de Erimanto o de las aves del lago Estínfalo—; a la segunda, los vinculados con el período neolítico; son éstos las labores que se relacionan con la producción agrícola —vgr. la limpieza de las caballerizas del rey Augias, que restituye al suelo la fertilidad y de ese modo posibilita la agricultura—; la tercera, en fin, nos conecta con los inicios de la edad del bronce y nos presenta al héroe en trance de explorar un mundo en el que ya existen la agricultura (simbolizada por los frutos del jardín de las Hespérides) y la ganadería (representada por los rebaños de Gerión y de Hades).

Esta lectura semiótica, si bien proporciona un nuevo flanco de análisis, que en esta circunstancia permite una exégesis de carácter historicista, no se interesa por otros aspectos —quizá más profundos— del mito de Heracles como puedan serlo los de carácter simbólico.

Una vez más queremos subrayar que un determinado tipo de lectura del mito no invalida necesariamente otros, sino que, por el contrario, las diferentes lecturas formuladas en favor del esclarecimiento de la función y del sentido del mito en tal o cual cultura, muchas veces son complementarias y, en ciertos casos, hasta homólogas.

La pluralidad de exégesis tiene que ver con el carácter mutante de los mitos, y con la natural variabilidad de lecturas ideológicas que de ellos se proponen.

### EL SENTIDO INICIÁTICO DE LOS TRABAJOS

Tanto los trabajos de Heracles cuanto las variadas leyendas que constituyen este mito admiten, como hemos referido, diferentes tipos de análisis —alegórico, historicista, simbólico, semiótico, etc.—; estos análisis varían según épocas y autores y la elección de uno no excluye necesariamente la validez de los otros. El mito de Heracles, como los restantes mitos, dado su carácter viviente —y, en consecuencia, cambiante—, está sujeto a las variaciones que le imprime la historia, las que determinan, naturalmente, diferentes tipos de exégesis: una de éstas es la que pretende entender las labores de Heracles como una suerte de proceso de iniciación.

Este proceso se hace patente a partir del momento en que el héroe es iniciado en los misterios menores, en Eleusis, y puede también constatarse en la ejecución de los trabajos, muy en especial en los tres últimos, en los que acontecen sucesos extraordinarios, como todos los cumplidos por Heracles, pero esta vez *enmarcados en un ámbito sobrenatural*; son éstos los que competen a los episodios de los bueyes de Gerión, del can Cerbero y de los frutos de las Hespérides.

### *Los bueyes de Gerión*

El X trabajo (llevar a Euristeo los bueyes de Gerión) por sí mismo, y por las variadas peripecias del itinerario que determina, constituye una suerte de nueva *Odisea*. Esta fatiga tiene como escenario una región situada en el extremo Occidente, una tierra cuyos contornos pertenecen más a una geografía mítico-poética que a una real y que, por lo fabulosa, preludia el ámbito sobrenatural en el que sucederán las dos últimas labores.

Se trata de un marco singular en el que crecen fértiles praderas y jardines cargados de potencia taumátúrgica que el imaginario griego expresó en términos como *leimón* 'pradera' o *kêpos* 'jardín'. Esos sitios maravillosos, y en los que Heracles se desplaza sin dificultad, fronterizos no sólo entre lo configurado y lo inconfigurado, sino también entre el mito y la realidad, *están marcados por la muerte, dado que es un ámbito en el que se renace a otra dimensión de la existencia*.

Para cumplir con esta tarea la primera dificultad que el héroe debió sortear fue el cruce del Océano, para lo cual tuvo que morir de la copa del Sol, en la que Helios se embarcaba diariamente a fin de retornar a su palacio situado en el Occidente del mundo; logra cumplirla merced a que amenaza al astro-dios con arrojarle sus flechas en caso de no conseguir dicho objeto; también bajo idéntica amenaza consigue que Océano aquiete sus aguas hasta que el héroe haya arribado a la costa de Eritia. En ambas circunstancias se destaca Heracles en su condición de *arquero*, lo que rubrica uno de los aspectos *iniciáticos* de su figura; lo de iniciación se debe a que el adoctrinamiento en esa actividad cargada de simbolismo lo había recibido del mítico Eurito quien contaba, entre sus ancestros, con Apolo, el arquero divino.

El acto de saber tensar el arco constituye una prueba de iniciación cuyos orígenes se remontan al mundo oriental; el *Mahabharata*, por ejemplo, nos prodiga varios testimonios; de igual modo la literatura griega nos proporciona un ejemplo sig-

nificativo en una de las epopeyas homéricas. Nos referimos a un momento de la *Odisea* que relata que el héroe, al regresar a la isla de Itaca, alecciona a su hijo acerca de cómo tensar el arco (XXI 404-430). El tema de la iniciación en la prueba del arco, que constituye un motivo folklórico de peñiles religiosos, es recogido también como ceremonia ritual por diferentes autores incluso de los tiempos modernos, uno de los ejemplos más conocidos lo constituye Hermann Hesse en su novela *Siddhartha*, inspirada en la mitología hindú.

El arribo de Heracles a la isla de Eritia, más allá del recuerdo de la conquista del vértice occidental del *finis terrae*, simboliza, en la semántica de la iniciación, *la conquista de un país trascendente, de un ámbito prohibido*. Merced a las fatigas del héroe el *limes* 'umbral' del mundo entonces conocido deja de ser una barrera que separa el cosmos del caos, para convertirse en un espacio de metamorfosis y de circulación.

Advertimos la presencia no ya de una geografía ordinaria, sino de una fantástica en la que no son válidos los códigos y medidas que se utilizan en la realidad cotidiana, sino que en ese ámbito todo es posible pues nos movemos en el mundo del mito.

Vemos así, por ejemplo, que en ese espacio, entre otras cosas maravillosas, los bueyes del legendario Gerión no son cuidados por un pastor normal, sino por Euritión —el pastor del mítico Hades, el dios de los infiernos—, quien lo hace con la ayuda de Orto (=Orto), perro hermano del tricefálico Cerbero, lo que nos sitúa en la antesala de la geografía del Averno. Hesíodo, en su *Teogonía* (vv. 293/294), refiere la matanza de Orto y de Euritión, "en la pradera brumosa, más allá del ilustre Océano" (v. 294); en ese orden conviene recordar que para la antigüedad clásica el Océano —cuya otra orilla entonces no se conocía— simboliza la entrada en la muerte.

En cuanto a Gerión, se trata de un gigante de siniestra progeñie —por vía paterna descendiendo de Medusa—, cuya figura se co-

necta con el mundo infernal entre otras razones por su triple cuerpo (según puntualiza Dumézil, en la mitología clásica los seres tricefálicos guardan estrecha relación con lo *ctónico* y con el mundo infernal). Este monstruo solitario habita en la isla de Eritia –situada en el confín de Occidente, allende el inmenso Océano y con el que Gerión se relaciona dado que es hijo de Posidón–, en la que posee un inmenso rebaño sobre el que J. H. Croon (*The Herdsman of the Dead. Studies on some Cults, Myths and Legends of the Ancient Greek Colonization Area*) propone una interpretación singular.

Según esa lectura Gerión es el numen ctónico de la muerte y su mítico rebaño se enlaza con el de Hades; su manada, en consecuencia, sería la de los muertos y el hecho de que Heracles combata contra ese monstruo singular debe inteligirse –en esta *lectio* simbólica– como una variante más de la lucha de Heracles contra la muerte.

En ese aspecto queremos destacar un pasaje de la *Teogonía* (vv. 284/286). En él Hesíodo refiere que Pegaso, al nacer, mediante el vuelo, deja la tierra *méterá melôn* ‘madre de rebaños’, para dirigirse hacia los inmortales (*athanátous*) –v. 285–. Si bien la voz *athánatos* ‘inmortal’ significa también, en sentido lato divino, y, en consecuencia, referido a los dioses (*theoí*), la noción de *inmortales* en este pasaje parece contrastar con los *méla* ‘rebaños’ que habitan la tierra y que, en cambio, son *mortales*, de donde nos parece atendible inferir la conjetura de rebaño de mortales.

Nos resta referir la interpretación que propone W. Burkert de los trabajos hercúleos que tienen que ver con la victoria sobre animales salvajes y/o sobrenaturales. En su *Homo necans* nos explica que la conexión entre el dominio de los animales y el mundo infernal es visible en las sociedades de cazadores; de acuerdo con esa exégesis el estudioso pretende ver, en la figura de Heracles, la de un chamán de una sociedad de cazadores.

Entendiendo a Gerión como una potencia infernal, la victoria sobre éste significaría –dentro de ese imaginario mítico– una ac-

ción que rubrica en Heracles, una vez más, su *categoría heroica* y su condición de *iniciado*, dado que *sólo al héroe o al iniciado le es dado vencer a las fuerzas infernales*.

Por lo demás, es de destacar que la mayor parte de los animales sometidos por Heracles no pertenece al mundo de la realidad, sino al de la fantasía —lo que alude al aspecto simbólico del combate del que el héroe siempre sale victorioso—. Algo análogo sucede en la lucha con Gerión, el monstruo tricefálico; por lo demás, la victoria que sobre éste obtiene el héroe es explicada por G. Dumézil (*Mythes et dieux des germains*) como una antigua prueba iniciática de los guerreros indoeuropeos.

También importa advertir que no lejos del sitio en que Euritión apacienta los bueyes de Gerión, otro pastor —Menetes— apacienta el rebaño de Hades.

Para llevar a cabo esta tarea Heracles ha debido abandonar la geografía ordinaria, trascender el *limes* demarcatorio entre lo conocido y lo desconocido y penetrar en la tiniebla u oscuridad o, en sentido estricto, en los infiernos.

El hecho de que Heracles pueda regresar —y más aún, *victorioso*, pues retorna con el trofeo— de esa comarca infernal, es una prueba más de la iniciación que debe de haber recibido el héroe y sin la cual no habría podido regresar de las tinieblas a la luz o, en otro lenguaje, del ámbito de la muerte al de la vida.

Ese motivo nos permite hablar de Heracles como de un *héroe de la mediación*, lo que explica el hecho no azaroso, sino natural y lógico, de que a partir de entonces, en diferentes circunstancias, el mito lo mencione junto a Hermes en su calidad de dios *psicopompo*, es decir, en tanto que transporta las almas de los muertos. Eso se explica por el carácter *ctonio*, y por ende iniciático, e incluso funerario del personaje, tal como ha demostrado J. Bayet (cf. *Les origines de l'Hercule romain*) y justifica también el hecho de que los altares en su honor hayan sido erigidos próximos a los de Hermes, según nos transmite Pausanias (VIII 32, 2).

### *El can Cerbero*

El sentido iniciático de su viaje se aprecia con mayor relieve en el XI trabajo: el descenso a los infiernos para llevar a Euristeo, desde allí, al can Cerbero.

El héroe no habría salido airoso de esa prueba si, como refiere el mito, no hubiese contado con el beneplácito de Zeus quien, en su ayuda, envía a Hermes y a Atenea.

La primera acción ejecutada por Heracles para poder descender vivo a los infiernos —y luego ascender desde esa comarca tenebrosa— es iniciarse en los misterios eleusinos, misterios que adoctrinaban a sus acólitos acerca de cómo lograr, en el más allá, una vida de bienaventuranza.

Una vez cumplida esa ceremonia Heracles se convierte no sólo en un *mýstes* ‘iniciado’ sino, en la esfera del mito, en el modelo o prototipo del iniciado en Eleusis. Al respecto W. K. C. Guthrie, registrando diversos testimonios sobre el orfismo, analiza la iconografía de un conjunto de vasos suditálicos de los siglos IV al III —hoy en el Museo Arqueológico de Nápoles— en los que el pintor incorpora imágenes acerca de cómo los antiguos griegos consideraron el mundo de Hades y, entre esas imágenes, no sorprende ver algunas que incluyen “rasgos de la tradición órfica” (*Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”*), y entre esas figuras una corresponde a la de Heracles con Cerbero.

Esa iniciación no sólo significa finalmente la victoria del héroe sobre la Muerte, representada en este caso en la figura de Hades al que el héroe domina —ya mediante una flecha, ya por una pedrada—, sino que también alecciona sobre la evolución del sentimiento en Grecia y sobre la manera como el imaginario de ese pueblo ideó el modo de trascender el aspecto mortal que conlleva la existencia.

Si bien la leyenda ofrece diferentes versiones respecto del lugar por donde penetró al mundo de los muertos, en lo que sí coinciden es que entre otras figuras que se le presentaron en el ámbito infernal se encuentran Medusa y Meleagro.

Frente a la Gorgona desenvainó la espada pero, alertado por Hermes de que sólo era una vana sombra, desistió de su propósito de matarla; algo similar ocurrió con Meleagro, quien logró enternecerlo con su relato, por lo que Heracles, conmovido, le prometió casarse con una hermana suya —Deyanira—, lo que hizo más tarde y con lo que dio cumplimiento a un compromiso contraído en los Infiernos. A partir de entonces todas las acciones que emprenda el héroe estarán determinadas por lo acaecido en ese iniciático viaje al más allá.

Tras liberar a Teseo y a Ascálafo se presentó a Hades a quien le pidió permiso para llevarse a Cerbero, el dios consintió siempre que pudiera dominarlo por sus propios medios, lo que Heracles pudo hacer; más tarde lo condujo hasta Euristeo pero éste, temeroso, rehusó aceptarlo por lo que el héroe lo llevó nuevamente a los Infiernos.

El referido viaje al mundo *post mortem*, tras el que Heracles alcanza una suerte de plenitud, implica por un lado una *katábasis* 'descenso' iniciática y, por el otro, una *anábasis* 'ascenso' revelatoria; por lo demás, corresponde destacar que ese viaje —y las diversas peripecias todas ellas extraordinarias que en él suceden— muestran un aspecto significativo del mito de Heracles: la lucha del héroe por trascender su aspecto humano y, de ese modo, tener acceso a la inmortalidad. La explicación obedece a que ese viaje —visto desde la lente de la iniciación— le permite superar el tiempo ordinario y adscribirse a una *atemporalidad en la que es posible vivir en estado de plenitud*; por otra parte, ese no-tiempo corresponde también a la atemporalidad del relato mítico.

### *Los frutos de las Hespérides*

La XII labor —recoger las manzanas de oro de las Hespérides— significa de igual modo transportar al héroe a un ámbito mítico-legendario —el famoso Jardín—, también de discutida localización geográfica.

Es tarea estéril ubicar el sitio donde se erigía ese jardín. Los mitógrafos han pretendido situarlo, inútilmente según nuestra opinión, ya al oeste de Libia, ya al pie de los montes Atlas; otra vertiente legendaria intenta ubicarlo en la lejana y mítica tierra de los hiperbóreos —tras la sombría comarca de los escitas— pero esos propósitos estimamos que son vanos pues, en verdad, nos hallamos ante una geografía fantástica, cargada de simbolismo.

Se trata de una comarca hipotéticamente localizada en el extremo occidental del mundo entonces conocido, en el Poniente —el sitio donde se acuesta el Sol— tal como lo sugiere la semántica de los nombres de las hijas de la Estrellas de la tarde —las Hespérides—: Egle, Eritia y Hesperaretusa, respectivamente, la 'Resplandeciente', la 'Roja' y la 'Aretusa del Poniente'.

Estamos ante un ámbito singular, de progeñe mítica, dado que en él ha tenido lugar la hierogamia entre Hera y Zeus, tal como señala C. Joudain-Annequin (ob. cit., pp. 545-546). Es, por otra parte, *el espacio de conjunción de los extremos*, donde lo conocido se encuentra con lo desconocido, el día con la noche o, en un plano trascendente, la vida con la muerte; incluso el extraño ser que lo custodia —un dragón— conjuga, en su ser y anatomía complejos, atributos de lo animal y lo divino, de lo natural y lo sobrenatural.

Este jardín, al igual que las islas de los bienaventurados, la arcadia, u otros sitios excelsos, forman parte de una geografía fantástica que la retórica clásica enlazó bajo el rótulo de *locus amoenus* 'lugar excelso', tal como hemos explicado en otro sitio (*El imaginario clásico*, ya cit., p. 93).

“El tema del Jardín de las Hespérides tiene una variada gama de alusiones y representaciones plásticas, pero el esquema ideográfico al que responde es el de un conjunto formado por un árbol, con una serpiente enroscada a su alrededor, y una fuente”, según acota R. López Melero (*Héroes, Semidioses y Daimones*, coord. por J. Alvar *et al.*, p. 27).

El mito enlaza ese árbol con unos frutos áureos que conferirían la inmortalidad, y estaba custodiado por el dragón Ladón —hijo de Tifón y Equidna, según su genealogía más difundida, aunque otros lo hacen de la Tierra—; este ser singular, al que Heracles logra matar, poseía, entre sus extraños atributos, cien cabezas. Se trata, en suma, de un monstruo ctónico e infernal que, bajo diferente ropaje morfológico, aparece siempre como el antagonista del héroe.

Este mítico dragón está emparentado con otras serpientes guardianas y, en todos los casos, se relaciona con leyendas de carácter escatológico, asociadas a primitivos rituales de iniciación. En la naturaleza fantástica de este ser singular, los antiguos deben de haber tenido presente la imagen del *daímon* anguiforme “que en algunos lugares de Grecia se muestra defendiendo el espacio sagrado que habita, como heredero quizá de la minoica serpiente doméstica” (López Melero, *ob. cit.*, p. 28).

A fin de cumplir con esta última labor el primer escollo que debió sortear el héroe fue localizar el referido jardín. Para ello, tras realizar diversas acciones que, en lenguaje mítico-simbólico, son *pruebas iniciáticas* que todo héroe debe vencer, se adentra en el Erídano, cuyas ninfas le refieren que sólo Nereo puede informarle acerca de la ubicación de ese paraíso.

Tras maniatar al dios marino al que halla dormido —otro lugar común de la mitología heroica<sup>2</sup>— Heracles, por su victoria frente al dios de cambiante figura, es iniciado en la localización

<sup>2</sup> *Ad hoc* cf. Virgilio, *Bucólica* VI 13/19, en donde dos niños apresan al anciano Sileno “al que vieron yacente a causa del sueño” (v. 14) para que éste les entone un canto cosmogónico que, por otra parte, también presenta aspectos iniciáticos (cf. vv. 27/28).

de ese sitio maravilloso. A partir de esa circunstancia, las leyendas varían y las aventuras extraordinarias que el héroe debe llevar a cabo —y que incluyen una nueva *Odisea*— se multiplican; lucha con Anteo, episodio de Busiris, liberación de Prometeo y nueva iniciación, esta vez por parte del Titán, acerca de cómo el héroe debía recoger esos frutos.

Con la búsqueda de esas manzanas, según apunta con razón Joël Thomas<sup>3</sup>, “Héraklès accomplit un de ses travaux les plus difficiles et les plus ‘alchimiques’: la possession des Pommes d’Or, prélude à son apothéose par le feu”.

También la manera según la cual se apoderó de esos frutos áureos pone de relieve, a los ojos del imaginario griego, que sólo un iniciado podía cumplir con esa gesta singular que debía dar por resultado la muerte y posterior transformación astral del dragón que cuidaba a las Hespérides y la metamorfosis de las tres ninfas del atardecer en olmo, sauce y álamo. El cumplimiento de esta labor no sólo nos pone frente a la conquista de una tierra situada más allá del límite de los mortales, sino también el logro de un objeto prohibido: *los frutos que* —según el imaginario mítico de los antiguos— *no corresponden a los seres humanos, sino a los dioses*.

Conviene, además, insistir en un dato que nos proporcionan los mitógrafos tardíos y es que Hera colocó a la serpiente, custodia de este jardín y muerta por Heracles, entre las constelaciones. Tal circunstancia muestra, una vez más, que no nos hallamos en el mundo de la realidad, sino en el del mito y que esta geografía no debe ser situada en un extremo u otro de la *oikou-méne* ‘la tierra habitada’, sino en un sitio mítico-poético que los antiguos hacen coincidir con la morada de los dioses.

Por lo demás, a esos frutos se los ha visto ya como alegoría de la belleza o del amor o, por sincretismo con otros cultos de

<sup>3</sup> “Épopée et initiation. Le sens du voyage et le ‘tissage’ de l’espace-temps du héros dans l’*Eneide*”, en *L’imaginaire de l’espace et du temps chez les latins*, 5 (Automne 1985), p. 41.

procedencia oriental – que en este caso es la exégesis más atendida–, como símbolo de inmortalidad. Su conquista por parte de Heracles significa que el héroe ha trascendido su condición de mortal en tanto que ha logrado conseguirlos.

Por otra parte alcanzar el oro, en la perspectiva alquímica, simboliza también una suerte de iniciación.

El mito evoca que el héroe se apodera de esas manzanas mediante un ardid del que, como hemos señalado, lo aleccionara Prometeo, y cumple con la fatiga impuesta por Euristeo llevándole tales frutos; mas como éste no sabía qué hacer con ellos, finalmente los entregó a Atenea quien, cumpliendo con lo determinado por el Destino, los restituyó al jardín donde antes se encontraban.

Siguiendo con el proceso de iniciación que estamos considerando, también es forzoso recordar el cambio de nombre del personaje. Ahora es Heracles, es decir, el que actúa por ‘la gloria de Hera’. Es éste el nombre que, por consejo de Apolo, utilizará el héroe en lo sucesivo, en lugar del gentilicio Alcides, tal como ya hemos referido. Ya hemos visto que Apolodoro, en su *Biblioteca* (II 12), nos lo explica cuando dice que “la Pitia entonces lo llamó por primera vez Heracles, pues antes era conocido por Alcides, y le dijo que habitara en Tirinto sirviendo a Euristeo doce años y que realizara los diez trabajos que le impondrían; y añadió que, una vez terminados, sería inmortal” (trad. Rodríguez de Sepúlveda).

A partir de la asunción de ese nombre sucede lo que Nietzsche llama “el principio de individuación” *principium individuationis* del héroe.

Es lugar recordar, tal como sugiere la citada Jourdain-Annequin (ob. cit., p. 157), que en época micénica la díada Heracles/Hera debía de constituir una pareja divina; para esa conjetura la estudiosa se apoya en la pareja divina del panteón fenicio de Melqart/Asarté, homóloga de la anterior.

Los *âthloi* ‘fatigas’ que han sido impuestos a Heracles por la diosa, a causa de los celos de ésta por el hijo que su esposo tu-

vo con una mortal, son los que en definitiva, asumidos voluntariamente por el héroe, le confieren grandeza y el hecho singular de poder gozar, con justicia, del significativo nombre de *Heracles*, con lo que el héroe se inscribe en una vieja tradición de llevar un nombre parlante, es decir, que por sí mismo evidencia una cualidad de quien lo lleva; al respecto piénsese en Edipo 'el de los pies hinchados', Layo 'el zurdo', Polinices 'el batallador'.

Por lo demás, todas las gestas llevadas a cabo por el héroe conducen a Argos donde finalmente se aprecia a Heracles no como enemigo de Hera, sino como servidor de la diosa, una deidad por cuya gloria se ha esforzado. Y es precisamente en homenaje a esta divinidad que el héroe conduce el rebaño de Gerión con destino a una fiesta (*hecatómboia*) que se celebra en honor de esta divinidad, advocada en ella como *Prosymna*, esto es, *diosa de los infiernos*, según acota Pausanias (II 17, 1) cuando describe el templo de Hera próximo a Micenas. En efecto, cuando Heracles entrega a Euristeo lo poco que resta de ese ganado (parte ha muerto, parte se ha dispersado, parte le ha sido robado), éste lo sacrifica en el templo en homenaje a Hera.

### EL FIN DEL VIAJE Y LA APOTEOSIS POR EL FUEGO

El proceso iniciático de Heracles ofrece un nuevo testimonio en el monte Eta, donde tiene lugar la apoteosis final por el fuego, lo que permite al héroe eliminar su parte mortal y, de ese modo, dejar en libertad lo que el héroe tiene de divino. En ese aspecto lo sublime del personaje es la serena aceptación de su Destino y el hecho de que es el mismo Heracles el que explica a su hijo la manera cómo debe hacerse la pira funeraria, a la vez que le ruega la encienda. Sabemos que éste rehusó llevar a cabo ese sacrificio que, por piedad, lo ejecutó Filoctetes.

De ese modo Heracles se convierte en el "héroe divino" tal como lo define Píndaro en el *Nemea III* (*héros théos* v. 22), cuan-

do rememora sus hazañas. La culminación de ese proceso se da con su arribo al Olimpo en calidad de dios y, muy especialmente, en su boda con Hebe 'la Juventud' con quien gozará de la felicidad eterna junto a los restantes dioses. A partir de entonces su figura, transformada en constelación, aparece registrada en el cielo, según la consignan las cartas astronómicas de los antiguos. Testimonio de ello, por ejemplo, es el registro iconográfico de Heracles en un manuscrito de Sûfi del período medieval —donde se metamorfosea una imagen clásica—. El héroe, *catas-terizado* en la constelación de su nombre, aparece con atuendo árabe, es decir, con turbante y cimitarra, lo que prueba la mutación de su figura al ser asimilada por otra cultura. Tal imagen y su correspondiente lectura iconológica pueden verse en J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (pp. 131-133 y fig. 59).

Con la cremación de su cuerpo Heracles logra la modificación radical de su ser pues, al anular la porción mortal, ha dejado en libertad la parte divina de su naturaleza. Esa mutación la ha logrado merced al proceso iniciático en el que, al contemplar la Muerte, se le ha hecho patente el sentido de la Totalidad a la que, en lo sucesivo, aspira.

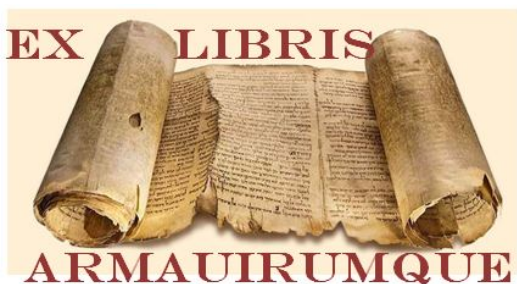
La muerte "iniciática", entrevista por Heracles en su iniciación en los misterios de Eleusis o en su descenso al mundo infernal, le ha permitido apreciar el otro lado de la realidad —es decir, el de la vida *post mortem*—. De ese modo, al regresar de ese viaje *fatal*, el héroe ya no es él mismo dado que, por haber contemplado los misterios del otro mundo, por haber tomado conciencia de la unidad fundamental, se ha convertido —de acuerdo con el imaginario de los antiguos— en un *iniciado*. Y es por esa circunstancia que Heracles llega a ser el héroe por excelencia dado que ha recorrido no sólo el mundo de los hombres, sino también el de las potencias infernales e, incluso, el de los dioses.

Esas circunstancias explican también por qué la misma antigüedad consideró a Heracles un iniciado; en efecto, fue Pródico

—según refiere Jenofonte en *Los Memorables* (II 1)— el primero que lo vinculó con la iniciación. Ese hecho dio lugar, posteriormente, a que se relacionara el sentido iniciático de su gesta con el orfismo y con otras religiones de cuño soterológico y llevó también a M. Simon a vincular a Heracles con Cristo, en el sugestivo trabajo que hemos mencionado (*Hercule et le Christianisme*) en el que el estudioso traza la historia de la morfología de la idea de la divino-humanidad.

Por otra parte el citado tránsito iniciático explica también por qué Heracles ha podido vencer a monstruos y animales maravillosos, e incluso a seres infernales. En este último aspecto es llamativa la manera como el héroe ha podido enfrentarse en particular con figuras conectadas con el mundo marino —Océano, Posidón, Nereo, entre tantas otras— a las que vence.

Los exegetas han querido ver en este inabarcable ponto que abraza el universo todo, la imagen de un ámbito infranqueable, amorfo y en perpetuo movimiento —¿acaso uno de los rostros de la misma Muerte?— que Heracles ha podido vencer al lograr, en sus viajes, atravesar su corriente, corriente a la que sólo a los *iniciados* les está permitido franquear.



## IV. PERSONALIDAD DE HERACLES

### PRODIGIOS EN TORNO DE SU FIGURA

AL EMPRENDER un estudio morfológico de la figura del héroe uno de sus rasgos característicos más notorio es la presencia de *prodigios*.

La primera proeza que se le atribuye a Heracles –en verdad, un *prodigium*– es el episodio en el que el héroe, contando sólo con ocho meses (diez en una variante mítica), combate con dos serpientes, a las que asfixia (al respecto conviene recordar que para el imaginario de los antiguos griegos las serpientes eran una forma de sobrevida de los héroes, recuérdese el caso de la serpiente Pitón, en Grecia; las serpientes representaban también los poderes ctónicos y, en sentido genérico, los de la muerte).

Un atardecer, Alcmena había acostado a sus dos hijos –Heracles e Ificles– en su cuna y se había dormido. Con el propósito de eliminar al hijo del Olímpico, Hera introdujo durante la noche dos enormes serpientes en la alcoba de los gemelos; éstas no tardaron en enroscarse en los cuerpos de los niños. En tanto que Ificles se puso a llorar, Heracles, haciendo uso de su fortaleza y dando pruebas de una naturaleza superior, estranguló a los reptiles.

Ante los gritos de Ificles acudió Anfitríón quien, por ese prodigio, tomó conciencia de que Heracles era hijo de Zeus y él, mero padre putativo.

Conocemos este episodio por diversos autores de la antigüedad; empero, detengámonos en las diferentes maneras como lo tratan Píndaro y Teócrito.

El primero se ocupa de este motivo mítico en la *Nemea I*; el segundo, en el *Idilio XXIV*.

La oda pindárica es un epinicio en honor de Cromio —a quien también exalta en la *Nemea IX*—, un aristócrata personaje de la siciliana corte de Hierón, y casado con la sobrina de éste, que acababa de vencer en la carrera de carros.

La composición presenta una estructura triple (alabanza de la victoria, genealogía del vencedor y la *gnóme* o sentencia que se desprende del relato mítico): tras referir la victoria, el poeta desarrolla la idea de que el destino somete a prueba a ciertos hombres a fin de que éstos puedan brindar auxilio a sus semejantes (vv. 29/33), lo que lleva a Píndaro a evocar la figura de Heracles que ocupará el resto del poema.

Al abordar la figura del héroe se detiene sólo en el episodio de las serpientes, al que describe en tono heroico y del que le interesa destacar que la hazaña presenta un valor premonjtorio. En efecto, ésta, a los ojos del adivino Tiresias, pronuncia los trabajos que el héroe llevará a cabo para que los hombres se libren de monstruos y bandidos y también para que los dioses puedan someter la soberbia de los Gigantes.

Tiresias profetiza que Heracles “cuántos monstruos sin ley mataría en tierra firme y cuántos en la mar, y dijo que acabaría con el destino de cualquier indeseable que marchara por la torcida senda de la codicia insaciable, a más de que, cuando los dioses en la llanura de Flegras trabaran batalla contra los Gigantes, la espléndida cabellera de éstos quedaría, bajo el ímpetu de los dardos de Heracles, sucia de tierra” (vv. 62-68, trad. P. Bádenas y A. Bernabé). La profecía va aún más lejos, pues también le augura su ingreso en el Olimpo y su boda con Hebe, es decir, la eterna juventud, y con ésta, la inmortalidad.

Teócrito evoca de igual modo este episodio, pero no lo hace en el tono heroico de Píndaro, sino que lo sitúa en el marco sencillo de un ambiente familiar. Se trata de una humilde casa que, de pronto, se ve sorprendida por un accidente nocturno —la apa-

rición de las serpientes y la conocida victoria del niño sobre éstas—. El poeta no omite la referencia a Tiresias quien, al ser consultado, interpreta esta peripecia como un prodigio y predice entonces la apoteosis de Heracles, tras haber cumplido con las doce tareas, y revela también la veneración de que Alcmena ha de gozar entre las mujeres griegas.

Del relato teocríteo nos interesa referir un detalle aparentemente insignificante —la cuna del niño—, dado que registra una nota maravillosa que también se aprecia en la de otros héroes.

En efecto, no se trata de una cuna común, sino que el niño es depositado en un escudo bronceo (*chalkeían... áspida*, v. 4), que su padre terreno, Anfitríon, había arrebatado a Pterelao en una contienda (vv. 4/5); esa circunstancia sugiere que estamos frente a un niño al que, ya desde sus primeros meses, se lo acostumbra a los menesteres del combate.

El carácter extraordinario que ofrecen las cunas de estos seres singulares parece imponerse como otro rasgo caracterológico de los héroes. Podemos también recordar lo singular de la cuna de madera del niño divino evocado por Virgilio en la *Bucólica IV* que reverdece al contacto con la presencia de ese *puer*. (Sobre la relación de la composición virgiliana con el *Heraclisco* teocríteo ténganse presentes las inteligentes observaciones de Cristóbal López en *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, pp. 486-487).

En dicha composición Virgilio refiere los prodigios que acaecerán en el mundo tras el arribo de ese niño misterioso, los que se explican en la medida en que, con su advenimiento, se da en el mundo el restablecimiento de la armonía perdida. De ese modo —explica el poeta— volverán a sucederse los grandes meses, retornarán los reinos saturnios —i. e., la mítica edad de oro—, una nueva progenie descenderá de lo alto del cielo y, entre otros sucesos que hablan de la recomposición del cosmos y de la natura, “la hierba engañosa de veneno también perecerá” y la Tierra brindará a ese *puer*, por su propia voluntad y sin que nadie la tra-

baje, los primeros regalitos. Y es después de la enumeración de esos prodigios que el poeta refiere que "*ipsa tibi blandos fundent cunabula flores*" 'la misma cunita te brindará tiernas flores' dado que, debido a ese proceso de recomposición de la natura, incluso los maderos de la cuna recobrarán vida y hasta volverán a florecer.

En ambos casos —es decir, en el de Heracles y en el del *puer*— estamos ante cunas no habituales, reservadas a niños que, en la edad adulta, sorprenderán con hechos sobresalientes. También podría trazarse un paralelo en cuanto al destino de esos dos niños: ambos son —para el imaginario de los antiguos— hijos de una deidad, ambos han sido puestos en el mundo *para recomponer la perdida armonía de los orígenes* y a ambos, entre otros hechos, el futuro les tiene reservadas acciones extraordinarias.

Esas coincidencias han llevado a muchos estudiosos a establecer una *liaison* conceptual que, pasando a través de la imagen del niño de esta *Bucólica*, relaciona a la de Heracles con la de Cristo; sobre la lectura iconográfica de esas imágenes, diversos testimonios de la antigüedad nos indican que estamos ante la metamorfosis —a través de diferentes nombres— de una misma *figura mítica* que hace alusión a una suerte de manifestación antropomórfica de lo divino. En ese orden nos resulta apropiado transcribir el parecer de W. Otto cuando explica la *teofanía* o aparición de lo divino: "El que lo Divino quiera revelarse por el Verbo, es el acontecimiento más grande del mito [...] El que esa forma sea antropomórfica, los desconocedores del mito ya en la Antigüedad lo encontraron chocante, y hoy más aún [...] Consideran necesario pensar lo divino, en y por sí, exento de toda corporeidad, pero ¿no tiene lo Divino que hacerse humano cuando quiere revelarse al hombre? Realmente, no es superstición, sino, por el contrario, el sello de la Revelación más auténtica, el que la Divinidad se enfrente al hombre presentándole un rostro humano" (*Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, pp. 29-30).

## MUERTE Y APOTEOSIS DEL HÉROE

Heracles, siendo corroído por el veneno del que está embebida su vestidura y consciente, en consecuencia, del verdadero sentido de los oráculos que le prenunciaban lo inminente de su muerte, encomienda a su hijo le erija una pira y la encienda para que su cuerpo, aún con vida, pueda ser consumido por el fuego.

Esta suerte de suicidio ha sido visto como la última fatiga del héroe y, por cierto, como el triunfo de Heracles sobre la misma muerte, victoria que ya había sido anticipada cuando dominó al can Cerbero o cuando, después de imponerse por sobre las potencias infernales, logró apoderarse del mítico ganado de Gerión.

El héroe, a través de esta *ekpýrosis* 'incineración' –de metafísico trasfondo heracliteo– que consume su parte corporal, logra liberar lo incorpóreo de su naturaleza y, de ese modo, esta labor postrera –la muerte, que Heracles asume voluntariamente– se impone como la última fase de su purificación. Cuando se haya consumado su exterminio por el fuego (éste era el único tormento que el héroe no había padecido), sólo le resta aguardar la inmortalidad, la que logra tras la apoteosis que le acontece después de haber convocado voluntariamente a la misma muerte.

Quienes proponen una interpretación histórico-sociológica del mito griego (ya hemos mencionado a sus principales cultores: Gernet, Vernant, Vidal-Naquet, Detienne o Bermejo Barrera, entre los más notables), apoyándose en una antigua tradición, destacan de la figura de Heracles –*mythico more*– la invención de la cremación, cuando éste, en Troya, habría cremado un cadáver con el solo propósito de poder transportarlo de ese modo al padre de la víctima, y también, principalmente, cuando él mismo busca su muerte por el fuego.

## METAMORFOSIS DEL HÉROE EN DIOS

De acuerdo con lo que testimonian la literatura y el arte griegos, es en el siglo VI a.C. cuando se ve unánimemente aceptada la idea de Heracles como *dios*. Y si consideramos que la *Odisea*, en la que Heracles aparece sólo como *héroe*, ha sido compuesta en su forma primitiva en torno al 700, podemos colegir que la metamorfosis de éste, de mortal a divinidad, debe de haber ocurrido en el siglo VII. Vemos, por lo tanto, que corresponde a ese período el momento en que en el mito heracleo se incorpora el motivo del *enagismós* 'sacrificio expiatorio' del héroe —es decir, su autocremación en el monte Eta—, en obediencia a determinadas causas que pretendemos explicar.

También poseemos datos, a través de jarros protoáticos de la segunda mitad de la VII centuria, sobre el episodio del centauro Neso, cuya sangre convirtió la prenda del héroe en fatal, mas no consta en ellos el motivo de la pira.

Si bien resulta hipotético fundarse en un argumento *a silentio*, la ausencia del motivo de la pira en tales cerámicas, hace pensar que lo de la incineración del héroe debe de ser un asunto incorporado con posterioridad al relato primitivo. (Ya hemos visto cómo el mito de Heracles —al igual que todos los mitos— no está fijo sino que, a lo largo de la historia, se metamorfosea mediante fusiones, sincretismos u otros préstamos y en obediencia a diferentes fines).

¿Cómo y por qué se introdujo entonces el motivo de la pira —y con él, el de la autocremación— en el mito de Heracles?

Es con la ayuda de la antropología la manera como podemos aclarar esos interrogantes.

Esta ciencia, al analizar diferentes motivos culturales, se encuentra con la existencia —en prácticamente todas las primitivas culturas europeas— de un rito que se celebraba —y en ciertas comarcas aún hoy se celebra— que consiste en encender anualmente una fogata en la que se queman diversos objetos votivos y se

sacrifican animales —y en la que incluso, en algunos casos, se sacrificaban seres humanos—; la antigua Grecia, por cierto, no debía de haber estado al margen de ese tipo de ritos.

Los estudiosos de las religiones primitivas conectan esas fogatas con fiestas en honor de la vegetación o, más precisamente, con antiguos ritos agrarios celebrados en determinado momento del año con el propósito de que la tierra conserve su vigor y haga propicias las cosechas. Esos fuegos *rituales* —cuyo fin último parece apuntar al logro de la fertilidad de los sembrados, las mujeres y la caza— estarían también en estrecha relación con una necesidad práctica: la de quemar los sobrantes vegetales de las cosechas.

Tales reuniones campesinas —sobre las que L. Gernet apunta inteligentes observaciones (cf. “Ágapes campesinos antiguos”, en ob. cit., pp. 25-58)—, además del sentido ritual mencionado, debían de ser motivo de encuentros sociales y de holgorio en los que se bebía e incluso danzaba, tal como ocurre en la actualidad en diversas comunidades rurales que cultivan ese tipo de tradiciones, según consignan antropólogos y folkloristas. Estas fiestas, además, significaban un alto en la tarea y expresaban el deseo de detener el tiempo. Respecto del sentido de esas fiestas agrarias —donde corresponde buscar en conjunto el origen de los diversos géneros teatrales— Rodríguez Adrados (*Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, p. 449) destaca de ellas “la rotura del tiempo y del espacio, la superación de los límites del sexo y del individuo, el sumergirse en la colectividad de los contemporáneos y de los dioses y héroes del pasado, en la naturaleza divina incluso”.

Por otra parte, las piras de los fuegos encendidos en esas celebraciones solían ser erigidas en la cima de los montes, según lo ha corroborado la arqueología, y estaban destinadas a una deidad que se volvía propicia merced a las ofrendas y, en consecuencia, favorecía las cosechas. Se trataba de una divinidad de carácter ctónico, conectada, naturalmente, con las fuerzas vege-

tativas. Y si reparamos en que un aspecto de Heracles —el de dáctilo ideo— está relacionado, en efecto, con las fuerzas telúricas o ctónicas y si tenemos en cuenta que el monte Eta, vinculado al culto de Heracles, era también escenario de esos fuegos, no es difícil deducir de allí *la conexión de Heracles* —que habría asumido los atributos de esa antigua divinidad vegetativa—, *con el fuego ritual* que, a la vez que metamorfosea, purifica.

El descubrimiento, en 1918, de restos de una antigua pira en Mármara, a 1800 metros de altura, a pocos kilómetros de la antigua Traquis, parece indicar que el relato de la cremación de Heracles en el monte Eta se apoyaría sobre una base sólida. (De ser cierta esa hipótesis corroboraríamos una vez más que, detrás de todo mito del mundo clásico, pesa el recuerdo de un hecho histórico-sociológico deformado por el paso del tiempo y por la fantasía del imaginario colectivo).

Junto a ese descubrimiento las excavaciones muestran restos de un templo, cuyos fundamentos más antiguos parecen remontarse al siglo VII a.C., aun cuando hay trazas que evidencian su uso en época romana, y el hallazgo, en el perímetro del respectivo recinto arqueológico, de numerosas estatuillas votivas —muchas de ellas incluso con la efigie de Heracles— y, entre otros objetos, la base de una estatua ecuestre del emperador Cómodo que, como ha demostrado A. Aymard (“Commode-Hercule fondateur de Rome”, *REL* <1936>, pp. 350-364), honraba a Hércules (=Heracles) como dios.

En la reconstrucción del discurso histórico del mito de Heracles, otro elemento constitutivo que debe ser analizado es el que concierne a *la apoteosis o transfiguración del héroe quien, al morir, para el imaginario de los antiguos, deviene dios*.

Tal circunstancia, que no formaba parte del mito originario, está conectada, fundamentalmente, con dos hechos precisos: 1º la relación entre Heracles y el dios fenicio Melqart, cuyo culto se extendía a lo largo de toda la cuenca mediterránea, incluso hasta la península ibérica, divinidad ésta que moría quemada y

que, más tarde, también resucitaba; 2º la difusión en la Hélade del culto apolíneo y su vínculo con los misterios eleusinos —que prometían una sobrevida al *mýstes* o iniciado—, misterios de los que los mitógrafos —así, por ej., Apolodoro (II 12)— refieren que Heracles participó después de haber sido iniciado por Eumolpo.

Los historiadores de las religiones coinciden en señalar que es a través del influjo de la cremación y posterior *égersis* ‘resurrección’ del citado dios fenicio como se incorporan a la figura de Heracles esas nociones de quema y posterior resurrección de la divinidad.

Ciertas inscripciones epigráficas registran la frase “resucitador de Heracles”, la que alude a un determinado tipo de magistrado que, presumiblemente, debía cumplir funciones sagradas y civiles (aunque estas últimas bien no se conocen). La frase citada hace parangón con otra fenicia, homóloga de la anterior, aplicada también a un magistrado religioso del culto de Melqart: “resucitador de la divinidad”. (A este último tipo de inscripción se la ha encontrado tanto en territorio fenicio de la cuenca del Mediterráneo oriental, cuanto en Gades (=Cádiz), es decir, en el extremo occidental de dicha cuenca, lo que prueba la amplia difusión de ese culto.) Conviene también recordar que la más antigua de esas inscripciones fue hallada en Chipre y se remonta al siglo IV, C. Jourdain-Annequin, en el volumen que dedica a analizar la figura de Heracles, nos proporciona un detalle de estas inscripciones (cf. *Héraclès aux portes du soir*, p. 507).

### LA FIGURA DE HERACLES EN SÓFOCLES

*Las traquinias* —vale decir, la tragedia cuyo coro está formado por doncellas naturales de Traquis— constituye la *vulgata* de la muerte del héroe. Aquí Heracles se nos presenta como un ejemplo más del típico héroe sofocleo: *uir fortis cum mala fortuna compositus*, es decir, ‘un hombre valeroso sobre el que pesa un hado adverso’ (Séneca, *De Provid.*, II 9).

En esta pieza Deyanira, la esposa de Heracles, reside en Traquis en el palacio de Céix dado que el héroe está ocupado en la conquista de Eubea (en Ecalia). Deyanira, que se siente abandonada por su marido, manda a su hijo Hilo a que le traiga noticias sobre Heracles –igual motivo mítico que en la *Odisea* a propósito del episodio de Penélope y su hijo Telémaco–. En el ínterin llega al palacio Licas, un emisario del héroe, con un grupo de cautivas entre las que viene Yole, de la que Heracles está enamorado.

Deyanira se percata de la *metánoia* o conversión operada en Heracles a causa de la joven, tal como se lo revela al coro, y se apresta a reconquistar el amor de su esposo; para ello recurre al filtro que le proporcionara el centauro Neso, con el que embebe un manto que envía al héroe –*thanásimon péplon* ‘manto mortal’, según dirá Hilo (v. 758)–. Pero dicho hechizo no obra en favor de la recuperación de ese amor, sino que el manto –envenenado, pues estaba embebido en la sangre de Neso–, abrasa y devora a Heracles durante el sacrificio en el que llevaba la vestimenta fatal, de acuerdo con lo que más tarde Hilo enrostra a su madre.

Tal lo evocado en la primera parte de la pieza –vv. 1/973–; lo que resta –vv. 974/1278– refiere la dolorosa agonía del héroe y los ruegos que éste hace a su hijo (que le erija una pira donde quemarlo –1193/1202– y que se case con su amada y concubina Yole –1221/1229–).

Lo dedicado exclusivamente a Heracles parece un *segundo drama*, incorporado tras el suicidio de Deyanira. Es “un trozo postizo, se ha dicho, sin posible empalme trágico con la acción”, según opinión de I. Errandonea (cf. su “Introducción” a las *Tragedias* de Sófocles, III, p. 185). Lesky (*Historia de la literatura griega*, p. 310), en cambio, refiere simplemente que *Las traquínias* es una pieza díptica de las que el mismo Sófocles nos ha proporcionado otros testimonios.

Dejamos de lado el problema de la discutida unidad dramática de esa tragedia; aquí, en cambio, nos interesa destacar en pri-

mer lugar el tratamiento particular de la figura de Deyanira por obra de Sófocles, dado que el proceder de esta mujer incide de manera directa en el sacrificio del héroe; en segundo, el propio drama de Heracles.

Al margen de la versión mítica conocida –y en cierta medida ingenua– de que Deyanira fue víctima del engaño de Neso, otra tradición –también presofoclea– juzgaba a Deyanira culpable de la muerte de Heracles. Según esta *lectio* podemos establecer una correspondencia entre los procederes vindicativos de la citada Deyanira, de Clitemnestra –en la *Orestíada*– y de Medea, según el drama euripideo homónimo. Por lo demás, resta referir que las figuras femeninas de las piezas de Esquilo y Eurípides son anteriores a la Deyanira del drama de Sófocles (la trilogía de Esquilo se representó en el 458; la *Medea* euripidea, en el 431; la tragedia de Sófocles es de datación incierta pero, en todo caso, posterior a las dos piezas citadas).

Frente al problema de culpabilidad o inocencia de Deyanira respecto del trágico fin de Heracles, la novedad de Sófocles habría consistido precisamente en dejar en penumbra esta cuestión.

Según una línea de análisis, Deyanira, cegada por los celos, parece que habría comenzado a urdir el crimen contra su esposo, al enterarse de que éste traía, al regresar a su hogar, a la joven Yole como concubina. Empero, su odio –si bien encubierto– debía de ser anterior, pues ella siempre tenía presente que en otro tiempo había sido raptada, en contra de su voluntad, por el mismo Heracles –recuérdese un motivo similar en la relación entre Agamenón y Clitemnestra–. Frente a esas circunstancias de la leyenda, lo del filtro amoroso que le proporcionara Neso (en la versión de Arquíloco se mostraba a Deyanira entregada a los amores bestiaílicos del Centauro y reprochando a Heracles sus antiguas bodas) resulta un mero artificio retórico del que se vale para disfrazar su funesto propósito (Lesky defiende con firmeza la inocencia de Deyanira; en lo

que respecta a su fe en el filtro mágico proporcionado por Neso, la explica a causa de la ingenuidad de un "corazón amante", cf. ob. cit., p. 311).

Cuando, ante el coro, Deyanira exclama: "¡Dos para un mismo lecho, para unos mismos abrazos! Éste es el regalo que después de tanto tiempo me envía en premio a mis desvelos el que llaman el bueno, el fiel Heracles" (vv. 538-540), tal parlamento da la sensación de que, más que mostrar dolor, denota odio; y es en ese momento de la pieza en el que el citado Errandonea cree ver el inicio de la puesta en marcha de la maquinaria de la venganza.

Por otra parte, el suicidio de Deyanira sin explicar a Hilo su supuesta inocencia, deja aún más en penumbra la incertidumbre sobre su proceder; destacamos que en esa ambivalencia radica uno de los encantos de la técnica dramática sofoclea.

En la sección de esta pieza estrictamente relacionada con Heracles, Sófocles convierte en canon la manera como el héroe halla la muerte. Antes de la rogativa a su hijo de que lo incinere en el monte Eta, Heracles le refiere que de boca de su padre conoció un oráculo según el cual "no había de morir a manos de ningún ser vivo, sino a las de quien, ya muerto, habitara en el Hades" (1160/1161). El héroe imagina que ese alguien es el centauro Neso pero, en verdad —y debido a la citada ambigüedad— puede tratarse también de la misma Deyanira que ya para ese entonces ha encontrado la muerte a través del suicidio; (al respecto, podemos recordar que Shakespeare echa mano para varios de sus dramas de este recurso sofocleo, piénsese, por ejemplo, en *Macbeth*).

Le explica también que ese antiguo oráculo encuadra perfectamente con otro más reciente que le había vaticinado que ya estaba próxima la hora de acabar con los trabajos. Heracles interpretó que le pronosticaba sosiego y felicidad, mas lo que el oráculo le prenunciaba era que estaba a punto de morir (v. 1172), por lo que —al ver que todo se cumple de manera fiel e inexora-

ble-, ruega a su hijo le erija la mencionada pira y que en ella incinere ese cuerpo sufriente que está siendo devorado por el filtro letal.

En la tragedia sofoclea el hijo promete cumplir esa manda y se retira no sin antes inculpar de lo acaecido a los dioses.

Al igual que en otras piezas y en obediencia a una determinada técnica dramática, Sófocles acepta serenamente la leyenda del pasado. No juzga ni critica la voluntad de los dioses, sino que su propósito dramático apunta a revivir la lucha del héroe con su destino, frente al que fatalmente siempre sucumbe.

En el caso de la figura de Heracles, Sófocles se abstiene de referirse al motivo concreto de la cremación y evita, de igual modo, aludir a la apoteosis que debía seguir al episodio del monte Eta. Con ello, al igual que en otras piezas, parece subrayar el *páthos* trágico que se cierne sobre sus personajes mostrando de esta manera cómo, de las llamadas situaciones límite, no existe salida posible.

Apreciamos, en la omisión de esos motivos incorporados al mito con posterioridad, su respeto por la forma arcaica de la leyenda de Heracles, dado que esos episodios no figuran en la versión que sobre la figura de este héroe nos transmiten los textos homéricos.

También en esta pieza encontramos uno de los rasgos morfológicos que caracterizan la figura del héroe: *la ambivalencia*; tal, por ej., lo que se aprecia en el relato de Hilo sobre el inicio de la agonía de su padre. Éste estaba realizando un sacrificio solemne, mas, de pronto, empieza a ser abrasado por el veneno de la túnica y, creyéndose engañado por el mensajero que se la ha traído, coge a Licas con violencia y lo arroja contra un peñasco. Esa actitud hace ostensible la naturaleza ambivalente de su ser: es piadosa y asesina a un mismo tiempo, como la de los grandes héroes trágicos del mundo antiguo.

Ese dualismo —que pone de manifiesto en este tipo de seres, junto a un aspecto de sublime heroicidad, otro violento y des-

tructivo— quizá se explique porque el héroe representa *un cierto tipo de mediación*, sea entre lo civilizado y lo salvaje, sea entre el orden y el desorden, sea entre lo humano y lo divino.

### EL HERACLES EURIPIDEO

Eurípides se ocupa de la figura de Heracles en la pieza homónima y en *Alcestris*.

La primera es una tragedia y en ella el héroe cumple un rol protagonista; en la segunda, su importancia escénica decrece. En esta última pieza, más que ante una tragedia propiamente dicha, estamos frente a un drama de sátiros, en el que la figura de Heracles presenta un sesgo grotesco.

*Heracles* es una pieza en la que podemos apreciar la metamorfosis a que es sometida la figura mítica de este personaje en el siglo v. (Esta tragedia, sobre cuya datación existe discrepancia, parece haber sido representada *circa* el 420; —L. Parmentier (en su *Héraclès*, pp. 15-16), fundándose en datos intrínsecos a la misma, la sitúa concretamente en el 424 y, en contra de la opinión de la mayor parte de los estudiosos, la considera posterior a *Las traquinias* de Sófocles—).

La figura del Heracles euripideo no es sólo la de un benefactor de la humanidad, sino que es también la de un buen padre, buen esposo y, por sobre todas las cualidades, la de una naturaleza capaz de soportar todo tipo de sufrimientos, tanto físicos como morales.

Para lograr esa idealización del personaje que, por lo unitiva, escapa del arquetipo del héroe que hemos delineado, Eurípides se ve en la necesidad de tratar con libertad ciertos aspectos tradicionales del mito de Heracles, al extremo de que, muchas veces, sus innovaciones contradicen la versión “canónica” de esa leyenda.

Entre las innovaciones más significativas se destacan el hacer morir a Mégara al mismo tiempo que a sus hijos y víctima, co-

mo éstos, de la locura de Heracles (la leyenda tradicional refería que el héroe tras el involuntario infanticidio entregaba a Mégara a su sobrino Yolao), el situar la matanza luego de los trabajos (y no al comienzo como en la versión más generalizada del mito), o bien el episodio de Lico.

Radica allí, quizá, uno de los rasgos más sobresalientes de esta pieza, precisamente porque al colocar dicha matanza tras las labores, cuando ya se había logrado la absoluta *idealización* de la figura de Heracles, sucede el episodio más espantoso, y del que, a través del sufrimiento moral y de la ayuda de Teseo, el héroe alcanza la purificación.

La relación culpa/castigo, tal como por ejemplo la vemos en el *Agamenón* de Esquilo, nos remite a una etapa prejurídica donde se percibe el proceso final de descomposición de una sociedad de características tribales, pero donde todavía no se ha dado fundamento al sistema de derecho que más tarde caracterizará a la *pólis* (ya hemos referido que Euristeo –bajo cuyo mandato se somete Heracles– es rey de los micenios pero, a su vez, es también jefe de un clan en cuyo beneficio ha sido despojado el linaje vecino).

En esas sociedades tribales rige la idea de que “quien haya matado a un ser humano, marche al exilio”; tal noción constituye una suerte de sentencia que fundamenta la relación culpa/castigo.

En cuanto al Lico mencionado por Eurípides –que no hay que confundir con otros del mismo nombre–, se trata de un usurpador que, durante la ausencia de Heracles, se había apoderado del reino de Tebas; este personaje procedía del reino de Eubea; mas no existen datos precisos que prueben su historicidad. Lo que sí importa desde la lectura histórico-sociológica del mito, es que detrás de esta figura –independientemente de que sea ficticia o real– subyacen restos de un conflicto histórico entre tebanos y eubeos, problema sobre cuyas derivaciones el mito de Heracles puede venir en auxilio de una explicación.

En la tragedia eurípidea, Heracles, luego del infanticidio y de la matanza de su mujer, está por recurrir al suicidio según lo pone de manifiesto (v. 1247); empero, desiste de ese propósito por consejo de Teseo y acepta su parecer de marcharse a Atenas donde sobrellevar la existencia y donde lograr su purificación le sería posible (vv. 1322/1323).

Teseo finalmente le dice: “después de tu muerte, cuando hayas descendido al Hades, recibirás sacrificios sobre monumentos de piedra elevados en tu honor por todo el pueblo de Atenas” (vv. 1331/1333), con lo que deja de ser sólo el héroe dórico, para convertirse en *héroe de toda la Hélade*.

Se aprecia en su conversión —consistente en la aceptación serena de su destino y en la búsqueda de una solución de carácter moral— una instancia nueva que no se hallaba ni en Homero, ni en Hesíodo y que obedece —tácitamente— al rol de Apolo en tanto que deidad justiciera; idéntico espíritu alienta en la última parte de la *Orestíada*, donde en el juicio a Orestes se pone de manifiesto el rol justiciero del dios délfico.

Al evitar el suicidio del personaje, el propósito del dramaturgo consistía en presentar a los espectadores una concepción del honor distinta de la sustentada, por ej., en la épica arcaica. Heracles escapa del autoexterminio debido a la intervención de Teseo, el héroe ático por excelencia, a quien el héroe había salvado de los Infiernos. Teseo llega tras la desgracia (v. 1163) y sirve entonces de ayuda al desvalido a quien conducirá a Atenas, donde lo purificará de los actos involuntariamente cometidos.

La figura de Heracles en el *Alcestis* reviste —además de la nobleza, entrega y de su actitud siempre dispuesta al servicio de los demás—, otras características.

Esta pieza, tal como hemos referido, no es propiamente una tragedia, sino un drama de sátiros, es decir, la última parte de una tetralogía —según está consignado en la *didascalia* correspondiente, las tres tragedias que la precedían eran *Las cretenses*,

*Alceón en Psófis y Télefo*—; por esa circunstancia quienes se han ocupado de ella se han sentido obligados a hallar en la misma “la mayor cantidad posible de elementos cómicos o burlescos, perdiendo de vista la verdadera esencia de esta obra tan bella y que ha ejercido tanta influencia en la literatura universal”, según opina A. Lesky, (ob. cit., p. 393). Compartimos el parecer de este estudioso especialmente porque cuando Heracles muestra en esta pieza un comportamiento *grotesco*, aún no se ha enterado de que la que ha muerto es la esposa de Admeto, quien le ha prodigado hospitalidad.

En *Alcestis* se entretajan con particular singularidad la historia de una mujer amante que se ofrece a inmolar su propia vida cuando la muerte exige la de su esposo y, por otra parte, la lucha entre el hombre valeroso contra la muerte, personificada en Tánato.

Uno de los rasgos originales que Eurípides incorpora en el tratamiento de esta leyenda es que Alcestis lleva a cabo el sacrificio de su entrega no en el mismo día de la boda, como refería la versión mítica tradicional, sino varios años después, lo que genera expectativa al no conocerse la fecha de la muerte de Admeto.

Sin embargo este drama, en tanto que *satyrikón* ‘drama de sátiros’ tiene un desenlace más próximo al de una comedia, que al de una tragedia.

El tono cómico se lo proporciona la figura de Heracles, quien ingresa en la pieza en el v. 476, y que si bien llega como *sotér* ‘salvador’, sorprende la manera grotesca como lo hace.

Este aspecto risible de su naturaleza se pone en evidencia en su gusto por la bebida —v. 795—, lo que ya debía de constituir un motivo tradicional en el momento en que Eurípides lo pone de manifiesto —ya existía en la comedia la figura de un Heracles bebedor, junto a otro *peinon* ‘tragón’—, o bien en lo impulsivo de su carácter (vv. 846/849). La dicotomía entre lo risible de su figura grotesca, frente a su espíritu de entrega y sacrificio, consti-

tuye uno de los rasgos morfológicos característicos de la compleja figura de los héroes trágicos.

## EL HÉRCULES ESTOICO EN SÉNECA

Toda la obra de Séneca está vertebrada sobre los principios de la filosofía estoica según la cual el supremo bien se identifica con la virtud, a la que debe tender el filósofo.

Ese principio rige también para sus tragedias. De éstas dos versan sobre la figura de Heracles, llamado con el nombre latino Hércules: *Hercules furens*, 'Hércules furioso', y *Hercules Oetaeus*, 'Hércules en el Eta'.

Estas piezas tienen como modelo a Eurípides y ambas —como el resto de su dramaturgia— parecen más destinadas a las lecturas públicas que a la representación. Si bien estas dos tragedias —al igual que el resto de su teatro, salvo *Octavia*, que es una tragedia romana— imitan piezas griegas, la técnica de Séneca no consiste en una mera copia de sus modelos, sino que los transforma al filtrarlos a través del cedazo de principios estoicos y al revestirlos de recursos efectistas —muchas veces de carácter morboso— que, naturalmente, no encontramos en las piezas de los griegos. Por lo demás, ese efectismo lo orienta hacia escenas fuera de lo natural las que, en su dramaturgia, sobreaundan.

La primera de estas piezas —*Hércules furioso*— es una libre adaptación del drama de Eurípides del mismo nombre. En ésta se pone en escena uno de los efectos —tal vez el más importante— de la animadversión de Juno (nombre latino de Hera) hacia Hércules.

En ella plantea que al regresar el héroe con su amigo Teseo del reino de Plutón, mata a Lico —el usurpador—, en tanto que pretendía asesinar a sus hijos y apoderarse de su esposa; mas, cuando se disponía a ofrecer un sacrificio a Júpiter, Juno —cega-

da por el odio y los celos que le provocaba este hijo ilegítimo de Júpiter— le infunde ciego furor (*caecus furor*, v. 991), víctima del cual, Hércules confunde a su familia con la de Euristeo y mata a su mujer y a sus hijos (vv. 976/1031). Apreciamos nuevamente una circunstancia característica del pensamiento antiguo: la locura era provocada por un elemento foráneo, en este caso infligida por los celos de una diosa.

Cuando recobra la razón y ve las atrocidades que ha cometido durante su extravío, está por recurrir al suicidio, empero, los ruegos de su padre “mortal”, Anfitrión, y de Teseo lo disuaden de ese propósito. Acepta seguir viviendo, mas de inmediato parte para Atenas —donde espera encontrar asilo junto a Teseo (vv. 1335/1341)—, a fin de purificarse de esa matanza.

Al margen de algunas innovaciones que no afectan lo sustancial de la leyenda, la impronta senequista se aprecia, especialmente, en el *páthos* morboso que infunde a los diálogos y, en lo que atañe a nuestro tema, en la clase de valores que exalta en Hércules.

En el análisis de la historia del discurso mítico del héroe nuestro interés por las piezas de Séneca se centra, no tanto en el *Hércules furioso*, sino en la otra tragedia —*Hércules en el monte Eta*— en la que apreciamos importantes innovaciones respecto de la manipulación ideológica de su figura, en este caso captada —tal como hemos referido— bajo una lente estoica.

En esta tragedia Hércules deviene el modelo humano —una suerte de salvador—, al que tanto cínicos como estoicos tomaron como ejemplo. En la perspectiva senequeana Hércules es héroe en la medida en que ha vencido el mal, ha abatido incluso las potencias infernales y, a través de su sufrimiento, ha alcanzado la apoteosis o transfiguración. De ese modo su figura señala a los mortales la ruta de la inmortalidad.

A través de su sacrificio en el monte Eta, Hércules adquiere un carácter de perfiles teológicos; ya no es sólo un modelo, sino que, por ese sacrificio, ha hecho ostensible su rol de *mediador*.

A partir de ese gesto, ahora no es sólo un héroe, sino que a los ojos de Séneca se presenta como un hombre divino, como el hijo de dios, quien, por una recompensa a sus labores, se eleva al Olimpo. Y es precisamente por esa circunstancia que el coro lo saluda como tal (v. 1587).

Para Séneca el descenso a los Infiernos por parte de Hércules no es una tarea más, sino que representa *la labor suprema* y a la cual convergen las anteriores fatigas; tras el descenso, ya no le resta otra cosa que aguardar el *triunfo definitivo* después de una muerte que, según el imaginario de los antiguos, lo inmortaliza.

De esa manera en torno de su figura se edificó una *Heraclología* que destacaba el proceso de desmaterialización del personaje (concretada en su autocreación en el monte Eta) y ponía especial énfasis en la liberación de su aspecto divino. A los ojos del filósofo Séneca, el suicidio del personaje es la más sublime de sus acciones y *merced* a la cual logra la absoluta purificación de su ser corporal. Conviene tener presente que para los estoicos el suicidio estaba visto como el acto supremo en momentos afligentes del ser humano, especialmente cuando estaba en juego la defensa de los valores éticos; la historia romana de finales de la República es pródiga en ejemplos sobre esta decisión fatal.

Esa *Heraclología* subrayaba su naturaleza dual —divina y humana a un mismo tiempo— y mostraba la manera como superar el carácter mortal, liberando la parte más noble de la persona.

La apoteosis final de Hércules, por un lado pone en evidencia su filiación divina y, por el otro, muestra que por su esfuerzo y padecimientos el héroe ha podido hacer fructificar el germen divino depositado en él desde su nacimiento, tal el aspecto del mito que Séneca pretende destacar de esta figura cuando la contempla bajo la mirada estoica.

## EL HÉRCULES FILOSÓFICO Y TEOLÓGICO

A partir de la figura de Hércules que Séneca nos ofrece en su *Hércules en el monte Eta* se va conformando la imagen de un *Hércules filosófico* que se proyecta tanto a un plano de carácter cósmico, cuanto a uno teológico. Tal figura está estrechamente conectada con la del *Hércules funerario*, que ha sido destacada por J. Bayet (cf. *Les origines de l'Hercule romain y Herclê*).

Eso se aprecia con claridad en la *Heraclología* que se fue constituyendo en torno de su persona, la que, en los primeros siglos de nuestra era, se desarrolló de manera paralela a la *Christología*, tal como explica M. Simon en el ensayo que dedica a establecer los vínculos entre las figuras de Heracles y la de Cristo (*Hercule et le Christianisme*).

La figura de Hércules (=Heracles) fue también interpretada como el eje de un *mito solar*; tal exégesis —que se apreciaba ya en el mundo antiguo cuando se relacionó su culto con el del Sol Invicto— fue retomada en la modernidad. Una síntesis de esta lectura del mito puede verse en el *Dictionnaire grec-français* de A. Bally donde, bajo la voz *Heraklê*s, se lee: “divinité solaire et en même temps personnification de la force”.

En cuanto a sus trabajos, refiere que simbolizan la lucha del sol contra las nubes, las lluvias, las tempestades, personificadas a través del aspecto salvaje de diversos animales: el león de Nemea, la hidra de Lerna, los Centauros.

Respecto de la metamorfosis operada en el mito de Heracles en los primeros siglos de nuestra era, es preciso tener en cuenta las mutaciones que esta leyenda experimentó toda vez que se vinculó su figura con diversos aspectos religiosos.

En ese orden debe pensarse que en el siglo III se da el triunfo de las religiones orientales, de entre las cuales cobra especial énfasis la del Sol Invicto, ligada al culto de Mitra; de modo paralelo asistimos, a partir del siglo I, al desarrollo del cristianismo y, a través de éste, a un sincretismo de diversos cultos de cuño soteroló-

gico. De igual modo esta tendencia sincrética permitió la pervivencia de tres divinidades del antiguo panteón romano: *Esculapio*, *Dionisos* y *Hércules*, vistos éstos también como dioses salvadores.

En lo que respecta a Hércules, éste se convirtió en el rival pagano de Cristo; en ese orden M. Jaczynowska explica que “son apothéose n’était plus, dans ce contexte, la conséquence automatique de son filiation divine, elle apparaît plutôt comme la récompense d’une exceptionnelle qualité humaine” (“Le culte de l’Hercule romain au temps du Haut-Empire”, en *ANRW*, II, 17, 2 <1981>, pp. 631-661). Heracles, a diferencia de los otros dioses del panteón romano, gozó de popularidad tanto entre el pueblo, como entre las clases cultas, lo que permitió no sólo la difusión de su culto, sino también la posibilidad de rivalizar con la figura de Cristo.

El pueblo imaginó el reposo de las almas en una morada subterránea y, en tanto que Hércules había descendido a esas profundidades, este ser singular se convertía en guía o mediador para los difuntos, por medio de un rol parecido al que cumplía Hermes en su calidad de *psicopompo* ‘portador de almas’—; la aristocracia, en cambio, privilegió la idea de Hércules en tanto que vencedor de la muerte —recuérdense su cremación en el Eta y su apoteosis por el fuego—. Estas ideas son las que han inspirado los sarcófagos funerarios en los que de Hércules se destaca, por encima del aspecto heroico, el inmortal. En ese sentido no es casual que durante los primeros siglos de nuestra era en que, paralelamente a la declinación del paganismo, se produce el paulatino desarrollo del cristianismo, *perduraran junto al culto de Heracles los de las Musas y Orfeo* —testimonio de ello son numerosos sarcófagos del Museo Vaticano— precisamente porque estos tres cultos están relacionados con el tema de la pervivencia del alma en el más allá.

La *Heraclología* que, como hemos referido, compitió con la *Christología*, permitió que, a causa del aspecto trascendente de su leyenda, la figura de Heracles pudiera permanecer incólume

en el culto funerario de los primeros siglos de nuestra era, junto a imágenes cristianas.

Dan testimonio los sarcófagos del siglo II en los que aparecen representadas las doce fatigas del héroe —con las que M. Simon establece cierta relación con las figuras de los doce apóstoles—. Perdura en tal iconografía no sólo la idea del Hércules funerario, sino también la presencia del Hércules filosófico o teológico cuyos trabajos constituyen *una suerte de alegoría de las fatigas por las que debe atravesar el alma antes de lograr su purificación definitiva*.

En el arte funeraria del siglo III, la iconografía heraclea incorpora el tema de la lucha contra los Infiernos y su triunfo sobre la Muerte. El primero estaba prenunciado en las tres últimas fatigas del héroe, emparentadas con gestas relacionadas con el mundo de ultratumba y con potencias infernales o, cuanto menos, ctónicas; el segundo había cobrado vigor merced a la interpretación estoica de Séneca en su *Hércules en el monte Eta*.

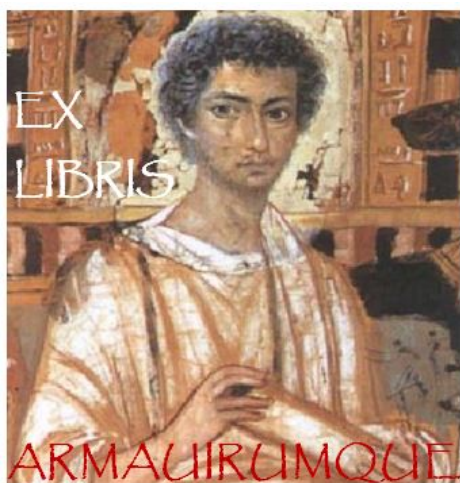
El mito de Hércules presenta altibajos en los diversos *corsi e ricorsi* del mundo antiguo. De ese modo se asiste a una declinación de su figura con Aureliano, que se inclinó por el culto del Sol; en tanto que con Diocleciano y Maximiano se produce un renacimiento del culto de Hércules.

Con Juliano, el apóstata, Hércules, convertido en dios solar, sufre un proceso de sincretismo con el Sol Invicto y deja, por lo tanto, de ser un rival de éste; pero, a partir de la IV centuria se asiste al triunfo del cristianismo y su conversión en religión oficial del Estado.

Con todo, el mito de Heracles siguió viviendo aunque transfigurado; así, por ejemplo, el episodio de Hércules emergiendo del Hades fue entendido como la prefiguración pagana de la imagen de Cristo.

Vemos, en consecuencia, que el discurso mítico del héroe —en este caso Heracles=Hércules— ha perdurado —y perdura—

metamorfoseado a través de las diferentes interpretaciones que de él ha formulado la historia del pensamiento y de las creencias, mutaciones que obedecen a diversidad de escuelas filosóficas, ideologías y cosmovisiones. Por otra parte, conviene destacar que el estudio de las distintas metamorfosis de su figura sirve también para mostrarnos cómo su análisis puede auxiliarnos en la comprensión de determinados aspectos de la sociedad y de la historia.



## V. EL MITO DE EDIPO

*A la memoria de Atilio Gamarro*

“En la conciencia mítica, la desarmonía fundamental del mundo está representada por la multiplicidad de los dioses: no es posible satisfacer a todos por igual: el culto de uno lesiona en algún lugar el culto del otro; —entre sí los dioses están empeñados en luchas cuyo término tiene lugar en el destino del hombre—; los dioses mismos no son todopoderosos; sobre ellos, como sobre los hombres, impera la tenebrosa Moira”

K. JASPERS

*Esencia y forma de lo trágico*

### EDIPO ¿HÉROE O DIOS?

SI BIEN el mito de Edipo existe en el imaginario griego con antelación a la conocida obra de Sófocles, es merced a ésta que la leyenda en torno de este personaje adquiere difusión universal.

En el siglo V a. C., casi al comienzo de la guerra entre Atenas y Esparta, Sófocles compone una de las obras que habría de tener mayor fortuna en la historia de la dramaturgia de todos los tiempos: el *Edipo rey*. Esta pieza —que Aristóteles celebró en su

*Poética* (1452a) como la tragedia más lograda— es, ante todo, *poesía* —lo que no debemos perder de vista a la hora de juzgarla— en la que el poeta dramatiza la historia de un hombre excelso, perseguido —y finalmente atrapado— por la Fatalidad.

La leyenda en torno de Edipo nos cuenta que éste, sin saberlo, estaba condenado a matar a su padre, a yacer con su madre y a dar origen junto con ésta a una estirpe, que había de tener un fin trágico, constituida por cuatro hijos —Etéocles, Polinices, Antígona e Ismena—.

Una vez revelado el misterio de su nacimiento y consciente, en consecuencia, de las aberraciones que sin saber había cometido, sabemos —por el drama sofocleo— que la madre del “héroe” se suicida, en tanto que el infeliz Edipo se ciega, pues sus ojos —que le habían ayudado a discernir tantos misterios y acertijos— no habían sido lo suficientemente aptos como para que conociera su propio ser.

Una segunda pieza —*Edipo en Colono*— que Sófocles compuso en su tardía vejez y que fue representada póstumamente señala, en cambio, el *oxýmoron* o contradicción que encierra este personaje según había puntualizado un antiguo oráculo. De acuerdo con esa predicción, el cuerpo de Edipo, del ser más abyecto, del más despreciable, tras su muerte —devenido una suerte de talismán— haría inviolable el sitio donde fuera sepultado (vv. 1524/1525).

En el *Edipo en Colono*, un *ángelos* o mensajero evoca la forma prodigiosa como Edipo se aparta de esta tierra: una voz divina, conocedora de la naturaleza de este ser singular, lo reclama desde lo alto (vv. 1627/1628).

El mensajero explica que “el modo como aquel hombre desapareció no hay mortal que lo pueda contar, si no es nuestro Teseo; que, cierto, no acabó con él rayo alguno encendido de los dioses ni huracán alguno enviado por el mar, en aquel momento, no; sino que algún emisario de los dioses se lo llevó, o la tierra, entreabriéndose, le abrazó dulcemente en sus senos abisma-

les... Se fue aquel hombre, y no hubo allí ni gemido, ni enfermedad, ni dolor; misterio, sí, si los ha habido entre mortales” (vv. 1656/1666, versión de I. Errandonea). Se trata —a los ojos del mensajero, y a los del mismo Sófocles— de *una suerte de apotheosis o transfiguración a la que están destinados ciertos héroes después de su muerte*, según la fantasía urdida por la antigüedad greco-latina; idéntico destino *post mortem* correspondió también a Dafnis, a Heracles y a otros seres mítico-legendarios.

### EDIPO Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Cuando Sófocles se ocupa de la figura de Edipo, el dramaturgo echa mano de una leyenda preexistente que, naturalmente, ya era conocida por los espectadores que asistían a las representaciones dramáticas. Para el imaginario griego de la época sofoclea el caso Edipo está visto *como un mito heroico* y como tal es preciso considerarlo. En consecuencia, no hay que buscar a través de él ni la explicación de un suceso histórico, ni una alegoría, ni una manifestación de fenómenos naturales, tampoco un símbolo, sino simplemente *el relato mítico en torno de un héroe trágico*.

Eso no invalida considerar el hecho de que la figura de Edipo, en tanto que personaje mítico-legendario, pueda haberse constituido a partir de alguna base histórica —como efectivamente parece que sucedió—. Desde el momento en que el mito se desenvuelve en un tiempo histórico, *sin dejar de ser mito*, conlleva también en su discurso elementos que pertenecen a la sociedad y a la historia; en ese sentido nos parece atinada la opinión de Bermejo Barrera para quien tanto un personaje mítico, como uno de ficción, “posee la capacidad de expresar a través del relato diferentes problemas que una sociedad y un autor se plantean en un momento concreto de la historia” (en *Quaderni di storia*, 30 <1989>, p. 151), en ese sentido, *el mito sirve, entre*

*otros fines, como objeto de conocimiento histórico y de estudio social.*

Con el fin de vincular la figura de Edipo con la tradición literaria, recordemos que en la *Ilíada* (XXIII 679/680) Homero menciona a un tal Euríalo que “fue a Tebas cuando murió Edipo y en los juegos fúnebres venció a todos los cadmeos.” Por otra parte, en la *nékyia* o evocación de difuntos que incorpora en el canto XI de la *Odisea*, el poeta cuenta que cuando la madre de Edipo se ahorcó, éste siguió reinando y “recibió en herencia los innumerables males que pueden desencadenar las furias de una madre” (*ibid.*, 279/280). A partir de los datos que consigna la referencia homérica vemos que Sófocles introdujo modificaciones a la “historia” o leyenda originaria en torno del héroe: Edipo no habría seguido reinando sino que, como autopunición, se habría horadado los ojos y marchado al exilio.

También Esquilo, con antelación a Sófocles, se ocupó de esta figura mítico-legendaria en una tetralogía —i. e., tres tragedias y un drama de sátiros, interconectados— que, según los gramáticos alejandrinos, versaban respectivamente sobre *Layo*, *Edipo*, *Los siete contra Tebas* y *La Esfinge*, y de la que sólo conservamos la tercera de esas piezas.

Entre otros testimonios, Pausanias (IX 5, 11) nos habla de la existencia de una *Edipodia* —que no ha llegado hasta nosotros— la que, además de referirse a la maldición que pesaba sobre Layo, explicaba que Edipo no había tenido sus hijos con Yocasta, su madre, sino con una tal Eurigánea.

Los ejemplos referidos revelan que Sófocles, atento a determinados fines estéticos, *varió las versiones míticas preexistentes* —así, por ejemplo, la homérica, según hemos indicado— y que, en lugar de ser llamado desde lo alto en una suerte de *muerte inmortalizante* —tal como hemos visto que sucede con ciertos héroes—, Edipo habría muerto de manera natural y recibido los funerales que correspondían a su dignidad real, así, por ejemplo, los juegos fúnebres celebrados en su honor de acuer-

do con lo que explica la epopeya homérica en el pasaje que hemos referido.

Al ocuparse del estudio del mito, el antropólogo Cl. Lévi-Strauss nos advierte sobre la falacia de aquellos investigadores que, frente a un mito que presenta *diferentes variantes* como sucede con el de Edipo, se lanzan a la búsqueda de la supuesta forma *primigenia*. El estudioso, a la vez que nos habla de lo utópico de tales pesquisas —utópico pues nada nos garantiza que tal o cual forma sea la primera y, además, porque siempre es posible que aparezca alguna otra anterior a la *tenida por primigenia*—, explica que un mito no es sólo un determinado relato legendario, sino que lo que en esencia constituye un mito es la suma del conjunto de variantes que sobre él existen; según esa lectura, cada variante se impone como una rama de ese árbol que, en el *ensemble* de elementos constitutivos, da forma al mito. Por lo demás, conviene también puntualizar que la recreación que Sófocles nos proporciona sobre este mito —merced a la excelencia de su arte y a la difusión de la que ha sido motivo—, casi podríamos decir que lo ‘ha congelado’ en una suerte de estereotipo *mediante* el cual han sido fijados todos y cada uno de los motivos que lo conforman: Edipo mata al padre, se casa con su madre, tiene hijos con ésta, se daña los ojos, etc.; por lo demás, este ‘molde mítico’ es difícil de alterar debido a la enorme popularidad de que ha gozado —y goza— la versión sofóclea de esta leyenda.

### EDIPO ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA

Cuando H. Schliemann, siguiendo escrupulosamente la geografía descrita por Homero halló, a fines del siglo pasado, en un promontorio en Hissarlik —en la actual Turquía—, los restos arqueológicos de la antigua Troya, no sólo exhumó una ciudad desaparecida —con lo que la sustrajo de la leyenda y anexionó definitivamente a la historia— sino que también dio *visus* de histo-

ricidad a una serie de narraciones hasta entonces reputadas sólo como fantásticas.

H. Schliemann excava en la actual Turquía entre los años 1871 y 1873; en ese lapso identifica en la ciudad de Hissarlik restos de lo que cree la Troya homérica —en ese sitio se aprecian las capas superpuestas pertenecientes a nueve ciudades—; su colaborador W. Dörpfeld continúa esas labores en los años siguientes, dado que Schliemann extiende sus excavaciones a Micenas (1874), Orcómenos (1880) y Tirinto (1884); más tarde Blegen prosigue con las excavaciones troyanas.

Pese a que Schliemann no era un arqueólogo profesional —era simplemente un comerciante obsesionado por la lectura de las epopeyas homéricas—, su labor fue sorprendente no sólo por sus hallazgos en materia arqueológica en la zona troyana, sino también porque abrió el camino para el conocimiento de la civilización micénica. En el caso particular de Troya, Schliemann confundió la cronología y, en consecuencia, se equivocó al pretender identificar la Troya homérica con los restos arqueológicos de lo que se llama Troya II —ésta corresponde al tercer milenio antes de Cristo—. Un equipo de investigadores de la Universidad de Cincinnati, que trabajó en Hissarlik entre 1932 y 1938, rectificó la cronología de Schliemann al situar el estrato de la Troya homérica como el VIIa. En la antigüedad la obra *De familiis Troianis* 'Sobre las familias troyanas' del polígrafo Marco Terencio Varrón —hoy perdida pero que conocemos por referencias que se remontan a la misma antigüedad clásica—, situó históricamente la guerra greco-troyana entre los años 1193 y 1184 antes de nuestra era. Para su cometido Varrón se había apoyado en un estudio sobre la genealogía de las familias reales troyanas compuesto por el matemático griego Eratóstenes (ss. III y II a.C.), también perdido, y que gozó de mucha difusión en el marco de la antigüedad.

En nuestra centuria, en 1932, el sueco Martin Nilsson, en una obra que alcanzó merecida celebridad —*The Mycenaean Origin*

*of Greek Mythology*—, amén de demostrar que la mayor parte de los mitos griegos posee un origen micénico, subrayó el hecho de que estas leyendas giran, casi en su totalidad, en torno de personajes de la realeza, con lo que nos proporcionó datos precisos que nos iluminan sobre la *liaison* entre mito e historia, juzgada con nueva lente merced a los descubrimientos arqueológicos de Schliemann.

Emparentada con la interpretación historicista existe otra —de carácter sociológico— sustentada por Bermejo Barrera en su *Introducción a la sociología del mito griego*, ya citada. En esta obra el estudioso propone una teoría —y establece también una metodología— que permite llevar a cabo un análisis sociológico —y en consecuencia histórico— del mito griego y que aplica a la leyenda de Edipo.

Si enlazamos los elementos procedentes de la tradición literaria, de la historia, de la arqueología, de la sociología y, entre otros, los del folklore, y los hacemos coincidir a propósito de la figura de Edipo —tal como si se tratara de un *puzzle*—, podríamos recomponer, a modo de hipótesis pero con la pretensión de cierta historicidad, la existencia de un personaje de carne y hueso que habría vivido y reinado en la Tebas griega en el II milenio antes de Cristo, pero sin perder de vista que no es el posible aspecto histórico el que de este personaje legendario nos interesa, sino el mítico, urdido por la tradición folklórica, y que nos ha sido transmitida por los poetas.

## EDIPO Y EL FOLKLORE

Desde la perspectiva del folklore existe una interpretación de la figura de Edipo que la relaciona con el *daímon* o “espíritu del año”, según propone M. R. Lida. El ensayo que esta estudiosa dedica a la dramaturgia sofoclea nos recuerda que los orígenes del mítico Edipo están emparentados con el “espíritu de vegeta-

ción”, —i. e., el daimon del año—, es decir, con uno de esos seres misteriosos que tras su muerte renacen en cada primavera y que, después de haber tenido contacto con los antepasados muertos de la tribu, retornan a la tierra cargados de cierto poder sobrenatural, por el que se los venera; pesa en la apreciación de M. R. Lida el recuerdo de los *daímones* de la vegetación de los que habla Frazer a propósito de las primitivas culturas agrícolas o sedentarias.

Si bien parece que los relatos en torno de Edipo pueden haber tenido cierta base histórica, tal como hemos señalado, es indudable que en la conformación de su figura mítica alientan también elementos procedentes del ámbito del *folklore*, según demostró Vladimir Propp en un sugestivo trabajo de etnografía (*Edipo a la luz del folklore*, pp. 87/140).

En su exégesis —a mitad de camino entre el comparatismo y el entonces incipiente método estructural— Propp explica que los motivos sobresalientes que constituyen el relato de Edipo (la profecía, la violación de un tabú, el abandono del niño, el parricidio, develar un enigma —en este caso el de la Esfinge—, el matrimonio incestuoso, el descubrimiento de su origen, el exilio y, entre otros, la apoteosis tras su muerte) son motivos que también se los encuentra en culturas que no ofrecen entre sí ningún contacto o parentesco, lo que permite pensar —como hipótesis de trabajo— en la existencia de *universales*, según propone una variante exegética de la sociología del folklore.

Por otra parte Lévi-Strauss, dejando de lado las lecturas tradicionales aplicadas al mito de Edipo, sometió esta leyenda a un *riguroso análisis estructural*. Para ello aisló los elementos mínimos portadores de significado —a los que denominó *mitemas*— y, como si jugara con las piezas de un rompecabezas, los agrupó para su interpretación ya en forma vertical, ya horizontal. En el primer caso obtuvo una lectura diacrónica o histórica donde saltaron a la vista numerosos detalles o matices hasta entonces no tenidos en cuenta; en el segundo, logró una lectura

sincrónica de dicho mito que, combinada con la anterior, ofrecía nuevas luces para su exégesis. En ese orden el estudioso insistió, entre otras cosas, en el tabú del incesto que, junto al del parricidio, constituyen dos episodios altamente significativos del citado relato.

Tales circunstancias, según nos ilustran la mitología y el folklore, eran tenidas entre los antiguos como prerrogativas divinas;<sup>1</sup> los mitógrafos nos recuerdan episodios incestuosos entre los dioses del panteón clásico, así como el folklore y la historia nos hablan de lo legítimo de tales prácticas entre faraones o, en el caso de la América precolombina, entre los incas. Algo similar ocurre con escenas de parricidio en el terreno de la mitología greco-romana; en efecto, diversas leyendas nos refieren el traspaso —mediante violencia— de un panteón a otro; tal el caso de Cronos que al luchar con su padre lo emascula, o el de Zeus, quien, también mediante la fuerza, expulsa a su padre del Olimpo.

El parricidio y el incesto —según el imaginario fantástico de los antiguos— pasaban por ser acciones vituperables desde el punto de vista de lo humano, pero lícitas en el ámbito de los dioses con lo que Edipo, al cometerlas, no habría hecho otra cosa que poner de manifiesto el aspecto divino de su naturaleza; de ese modo la apoteosis o transfiguración acaecida tras su muerte era vista como una consecuencia lógica debida al componente divino de su ser.

También relacionada con la esfera del folklore, Cl. Lévi-Strauss (en “La estructura de los mitos”, p. 194) y, más tarde, el micenólogo M. S. Ruipérez (en “El nombre de Layo, padre de Edipo”, pp. 167-172), han sugerido un interesante flanco de análisis de la figura de este personaje mítico, a la luz de la eti-

<sup>1</sup> Hemos tenido oportunidad de ocuparnos de tales prerrogativas en nuestro trabajo “El mito de Edipo y el teatro contemporáneo”, presentado en el Congreso Internacional “*Edipo: il teatro greco e la cultura europea*”, e incluido en las *Actas* de dicho congreso, Urbino, 15/20 noviembre 1982.

mología de los nombres de sus ancestros. Así nos recuerdan que el nombre Lábdaco (el del abuelo de Edipo) significa 'el cojo', Layo (el padre) 'el zurdo' y Edipo, 'el de los pies hinchados' —las connotaciones semánticas de otros nombres de esta familia trágica son explicadas a través del micénico—, lo que revela que se trata de una estirpe que lleva una *señal* en los pies. Según la óptica de los antiguos una *marca* de ese tipo era denotativa de una naturaleza *extra-ordinaria*, vale decir, fuera de lo común, tal como han apuntado Frazer en *La rama dorada* (ob. cit., p. 307) y, también A. Brelich en *Gli eroi greci* (ob. cit., p. 244).

Además Ruipérez —apoyándose en Frazer— añade la *lectura caprichosa* que la fantasía de ciertos pueblos hacía —y aún hoy hace— de los seres que no nacían de cabeza, sino de pie, o bien los que ofrecían malformaciones físicas. Debido a tales *marcas* o *señales* —en el caso de los Labdácidas, por ejemplo, uno cojo, otro zurdo, el tercero también con una deformidad en los pies, tal como hemos referido— quienes las presentaban eran reputados como portadores de una energía negativa y, según esa lectura, era menester eliminarlos en favor de la comunidad. Ese hecho podría explicar la *expositio* o abandono al que son sometidos muchos de ellos. Algo similar leemos también en la historia mítica de Moisés, de Rómulo o de otros personajes singulares que han logrado sobrevivir tras abandonos y circunstancias aciagas; de éstos Otto Rank en *El mito del nacimiento del héroe* nos brinda un pormenorizado catálogo.

Conviene también destacar que esos seres que a pesar de dichas adversidades continuaban viviendo, según la caprichosa interpretación de esos pueblos, lo habían conseguido o bien porque contaban con el beneplácito de alguna deidad, o simplemente porque habían logrado escapar de la muerte merced a la superioridad de sus fuerzas. No se trataba, en consecuencia, de simples mortales, sino de seres *extra-ordinarios*, a los que se tenía por *héroes*.

A éstos la fantasía popular les auguraba un destino privilegiado: gestas extraordinarias, diversas hazañas y victorias singulares —en las que el premio era el casamiento con la princesa y tras él la herencia del reino—, también apoteosis y transfiguración después de su muerte y es precisamente por esas razones que algunas veces hasta le tributaban culto; tal lo que también podemos inteligir en la leyenda de Edipo.

### EDIPO Y LO SIMBÓLICO

Al intentar estudiar la etiología de los mitos y leyendas, lo interesante es ver cómo partiendo de un hecho presuntamente real, la tradición —a través de mecanismos de naturaleza oral— va urdiendo un tramado mítico en el que lo histórico y lo fantástico se enlazan de tal modo que conforman una realidad que, *situada fuera del curso de la historia*, adquiere un carácter marcadamente simbólico y del que pueden hacerse numerosas lecturas.

En ese orden el mito de Edipo, al margen de las variadas interpretaciones de que ha sido motivo —pienso en las de A.-J. Festugière, de M. Delcourt, de K. Reinhardt o de la citada M. R. Lida, por ejemplo— sirve, entre otras circunstancias destacables, para subrayar *el sesgo trágico de la condición humana*. En ese sentido, el coro, en el ocaso del *Edipo rey*, nos advierte que nadie debe llamar “feliz a ningún mortal que esté aún en espera del último día de su vida, hasta que no haya traspasado el umbral de la muerte sin caer en desventura alguna” (vv. 1528/1530).

Por otra parte el caso de Edipo es más complejo dado que, como destaca Festugière, este héroe “no sólo es completamente inocente, sino que desea hacer únicamente el bien, y son estos esfuerzos mismos por hacer el bien los que le conducen a su horrible fin” (ob. cit., p. 21).

Desde el punto de vista de lo simbólico, Edipo, al igual que cualquiera de los héroes de la tragedia griega, se nos presenta como un espejo de la vida humana en sus momentos críticos: es el hombre elevado al punto más alto de su ser –pero limitado siempre por su condición de *ephémērios* ‘que sólo dura un día’– y que corre, en consecuencia, el riesgo de encontrar la muerte, precisamente en el instante en que acaba de alcanzar la victoria.

### EL DOLOR DE SER HÉROE

Un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones; tal el caso de Edipo al tratar de compaginar –como si se tratara de las piezas de un *puzzle*– diversos hechos de su vida que le permitirán conocer su verdadera identidad. Así, por ejemplo, cuando prácticamente la ha descubierto –y, en consecuencia, es palpable la evidencia de que ha dado muerte a su padre y se ha casado con su madre–, el héroe, sin embargo, necesita conocer de la propia boca del criado que lo entregó al nacer, el dato que le falta para tener la certeza de haber dado cumplimiento a su aciago destino. El criado, aterrorizado, rehúsa referirlo – “¡Ay, ay de mí! Llego ya al borde de la palabra terrible de decir” (v. 1169)– a lo que Edipo responde: “Y yo de la de oír; con todo, hay que oírla” (v. 1170), con la que corrobora el sino trágico que se cierne sobre su existencia.

Se suma a esa circunstancia otra frecuente en el caso de los héroes: el hecho de que por muchas de sus hazañas –la victoria sobre la Esfinge, la reina como premio, el heredar el reino, etc.– despierta el *phthónos theôn* ‘la envidia de los dioses’, que necesariamente conlleva como castigo, las más de las veces, una muerte trágica.

## EDIPO Y LO TRÁGICO

Frente a Esquilo, en varios de cuyos dramas finalmente se restablece el equilibrio y se asiste, por lo tanto, a una suerte de *happy end* (piénsese en la *Orestía*, o en lo que sucedía en las tres piezas en torno de Prometeo —*Prometeo encadenado*, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego*—), Sófocles, en cambio, se presenta como el autor trágico por excelencia, dado que en sus piezas no se restablece ningún tipo de armonía y el conflicto queda, en consecuencia, sin resolverse. Tal, por ejemplo, lo que advirtió Goethe cuando, en una carta a Wilhelm Müller, le refiere que por esa circunstancia Sófocles se impone como el trágico por antonomasia; y esa circunstancia se aprecia especialmente en el *Edipo rey*. Esta pieza es el ejemplo más acabado de lo que constituye una *tragedia existencial*, porque lo que en ella se analiza es la naturaleza humana como acción, y ésta es trágica pues lo que la caracteriza es el hecho de ser necesariamente mortal.

Los héroes de este dramaturgo —en especial Edipo— condensan el pesimismo trágico de lo griego tal como podemos entenderlo en el mito de Sileno; este sátiro —hijo del dios Pan o, para otra vertiente mitológica, de Hermes— había sido hallado solo y dormido, a causa del exceso de vino de la víspera, por el rey Midas; coaccionado por el monarca a que le revelase la sabiduría, le explica que lo mejor que podría haberle sucedido es no haber nacido y, ya que ha nacido, lo que debe esperar es morir. Esta leyenda —de marcado carácter simbólico— subraya el sesgo trágico de la existencia según lo interpreta una vertiente del pensamiento helénico.

La tragedia del héroe Edipo —según la óptica sofóclea— consiste en haber nacido; se trata, por lo tanto, de un drama existencial que cuestiona el propio fundamento ontológico. El pesimismo de este héroe surge del hecho de que en él lo trágico no pro-

cede ni de una *hýbris* 'soberbia', ni de una *hamartía* 'error', sino simplemente *de la circunstancia involuntaria de existir*. Por eso, al no haber una culpa consciente del personaje, no existe tampoco tribunal que pueda absolverlo —dado que su drama es inherente a su misma naturaleza—, y es precisamente por esa causa que el teatro sofocleo se nos presenta mucho más amargo que el de los restantes trágicos.

Los dramas de Sófocles en general, y el de Edipo en particular, nos ponen frente a una tragedia de marcado carácter ontológico —ténganse presentes los vínculos de Sófocles con la filosofía de Parménides, el filósofo del ser— donde, en una suerte de existencialismo *avant la lettre*, lo que se cuestiona es la condición misma de la existencia.

W. Kaufmann ("El enigma de Edipo", en ob. cit., p. 194) tras discutir la noción aristotélica de *hamartía* 'error', manifiesta que en el caso de Edipo esta equivocación no se refiere "ni a un defecto trágico, ni a un error de juicio, sino a la imposibilidad de reconocer a los padres, hermanos o hijos"; también en otros pasajes de su lectura del *Edipo rey* insiste en la *hamartía* pero en alusión a lo irascible del carácter del héroe y a lo injusto de su proceder respecto del anciano Tiresias y, más tarde, de Creonte.

No obstante la interpretación gnoseológica de Kaufmann que hemos referido, existe una línea exegética que arranca del pensamiento de Nietzsche —y en la que, entre otros, se filian W. Otto y K. Kerényi— que, por sobre lo gnoseológico y lo ético, privilegia lo ontológico. Ésta, que es la que cuenta hoy con mayor número de seguidores, en especial después de la difusión de las corrientes existencialistas, alcanza su punto crítico más alto en el *Sófocles* de K. Reinhardt.

Cuando Edipo toma conciencia de que existe, teniendo sobre su persona el peso de un destino trágico, se apoderan de él la angustia y el temor, que se acrecientan a medida que el héroe va confirmando las funestas sospechas sobre su origen.

El caso de Edipo –que sirve también como símbolo de lo inexorable de la fatalidad sobre la existencia humana– nos pone en presencia de un pesimismo resignado que se cierne por encima de la embriaguez que producen los triunfos y victorias.

En ese aspecto es que K. Jaspers –influido por la tradición cristiana– vincula lo trágico con la redención: es imperioso que el héroe trágico lleve a cabo determinada acción –siempre *desmesurada* y que necesariamente lo lleva a la muerte, *pero a una muerte honrosa*–, merced a la cual logra redimirse. Al respecto, según el imaginario mítico, pensemos, por ejemplo, en las de Heracles, Aquiles o en la del mismo Edipo.

## VI. EL HUMANISMO DEL HÉROE

### INTRODUCCIÓN

EL HÉROE clásico nos conmueve no por lo que posee de divino, sino por lo que tiene de mortal; esa condición de efímero es la que lo aproxima a nosotros y merced a la cual lo sentimos cerca. Incluso más, por lo semejante de algunas de sus acciones o bien por un juego de espejos o proyecciones, estas figuras heroicas muchas veces nos ayudan a despertar el heroísmo que anida en cada uno de nosotros.

Hay que añadir a ese hecho la circunstancia enaltecedora de que todas las sociedades —cultas e incultas— han dado muestras de necesitar héroes o ídolos. En ese aspecto la historia de las civilizaciones nos hace patente que, en todo tiempo y lugar, éstas se sienten impelidas —por un arrebató del que muchas veces no son conscientes— a entronizar ídolos de carne y hueso ante los cuales quemar incienso. La explicación quizá obedezca al hecho de que el hombre reverencia a aquellos de sus semejantes que se destacan por su valor, por su sagacidad y por su carácter y a los que intenta emular, la mayor parte de las veces, en vano. En ese sentido los héroes se comportan como la imagen de lo que cada uno de los hombres hubiera querido ser.

A partir del Renacimiento y debido a circunstancias histórico-sociales diversas que, por razones de brevedad, omitimos señalar, y, en especial, debido al uso de la pólvora con fines bélicos —que implica el fin de los combates individuales—, comienza a desdibujarse la imagen del héroe legendario que, a través de luchas singulares, ponía de manifiesto su valentía en la acción; se

delinea entonces la figura de un héroe con otras características, más inclinado a lo doméstico y lo cotidiano, que a lo sobrenatural y lo invencible. Este nuevo rostro de lo heroico cobra fuerza día a día al extremo de que en los tiempos modernos incluso es sentido como héroe el hombre anónimo que, con su esfuerzo silencioso e ininterrumpido, día tras día teje la compleja urdimbre de las sociedades y edifica con ella los pilares de la historia.

### AQUILES Y SU "COSTADO" MORTAL

Aquiles, hijo de la diosa Tetis y del mortal Peleo, es uno de los héroes más celebrados de la antigüedad. La difusión de su leyenda se debe preferentemente a la popularidad de que gozó la *Ilíada* que versa precisamente sobre la cólera que se apoderó de este personaje, cólera que estuvo a punto de llevar a la ruina al ejército griego durante la expedición que éste realizó a Troya.

La divulgación de que gozó la epopeya homérica contribuyó a que en torno del héroe se formara una *Aquileida*, es decir, un ciclo de leyendas sobre este héroe singular, con la que se proyectó y engrandeció su figura legendaria.

Píndaro, en una composición memorable —la "Ístmica VIII"— evoca los acontecimientos míticos que preceden al nacimiento del héroe. Así el vate tebano cuenta que "cuando Zeus y Posidón compitieron por la boda con Tetis" el resto de los inmortales no permitió que la diosa marina se uniera a ninguna de esas divinidades. La causa la explica Temis 'la prudencia' al referir que si Tetis se unía a uno de los inmortales "estaba predestinado que la deidad marina pariera como vástago un soberano más poderoso que su padre" (v. 31ss.), por lo cual sugiere que ambos dioses desistan del propósito de poseerla y que Tetis se case con Peleo, "el hombre más piadoso que sustenta la llanura de Yolco", según lo define el propio Píndaro (v. 40). Es sugestivo que la elección se hace sobre la base de la *piedad*.

Por otra parte, es lugar evocar que en el imaginario antiguo las bodas de Tetis y Peleo representan el postrer momento de la mitología en que dioses y hombres se sientan ante una misma mesa; según esa lente es la *hybris* de los mortales —en otro lenguaje, una soberbia que debe ser castigada— la que determina el apartamiento definitivo de los dioses; el poeta latino Catulo, en una de sus composiciones (LXIV 21-49), evoca esa singular circunstancia mítico-poética.

De la unión de Tetis y Peleo nace Aquiles —mortal a causa de su padre— y sobre el que pesa el recuerdo de haber podido ser el hijo de Zeus. Empero, destaca el poeta, a pesar de esa frustración Aquiles se presenta como el fruto de un vínculo que evitó el derrumbe del orden olímpico.

Por lo demás, es importante destacar que el Destino permite a Aquiles que escoja entre una vida honrosa aunque fugaz, o una larga pero opaca; y el héroe escoge la primera por lo que todas sus acciones ostentarán, en consecuencia, mayor brillo dado que las ejecuta con el riesgo de encontrar una muerte prematura.

Por ser hijo de una deidad y por haber escogido una vida corta, *pero gloriosa*, de Aquiles, las más de las veces, se recuerdan sus acciones heroicas. Empero, el aspecto quizá más conmovedor de su polifacética figura, y el que más lo acerca a nosotros en tanto humanos, es su costado mortal.

En efecto, por el lado de su madre hereda una serie de cualidades singulares —así, por ejemplo, la invulnerabilidad (salvo el talón) o el haber sido educado por el centauro Quirón—; por el paterno, su piedad y su condición mortal. Y son precisamente estas dos cualidades inherentes al orden de lo humano las que lo presentan *como un modelo heroico digno de ser emulado*. El mito pone de relieve en Aquiles no tanto lo que tiene de divino, sino lo que tiene en cuanto hombre.

Para subrayar lo singular de su figura, de los tantos episodios de su leyenda, escogemos dos: el primero es el que concierne a la cólera descrita al inicio de la *Iliada* y el segundo, el momen-

to en que la depone; este instante supremo sucede cuando voluntariamente decide devolver el cadáver de Héctor. Esos dos episodios enmarcan la epopeya homérica en la que la cólera se nos impone como el motivo central.

“*Mênin áeide, theá, Peleíádeo Achilêos*” ‘Canta, oh diosa, la cólera del pálido Aquiles’, tal lo que reza el primer hexámetro de la *Iliáda* y con el que la cultura griega preludia el desenvolvimiento de su humanismo.<sup>1</sup>

La *mênis*, término difícil de traducir y que incluye las nociones de cólera, ira, furia, rencor, e incluso venganza, y que —enviada por los dioses como una suerte de *epidemía*— se apodera de Aquiles de manera fatal e inexorable y lo domina en todos sus actos.

M. Detienne explica, con razón, que “en sentido griego, ‘*epidemia*’ pertenece al vocablo de la teofanía” (*Dioniso a cielo abierto*, p. 19), es decir, a una suerte de manifestación de lo divino. Etimológicamente —*epí* ‘sobre’, *dêmos* ‘pueblo’— es la acción por la que una deidad vierte su influjo (por lo general nocivo) so-

<sup>1</sup> Respecto de la *Iliáda* referimos que ésta significa la culminación de una tradición literaria preexistente que respondía a la “cultura de la oralidad”; este tipo de cultura ha sido recientemente destacado por E. A. Havelock, B. Gentili o, entre otros, por U. Hoelscher, quienes desarrollan y profundizan la tesis de M. Parry sobre la génesis oral de la épica primitiva. Con todo, corresponde señalar que uno juzga la *Iliáda* en tanto poema no de la oralidad, sino trasvasado al plano de la escritura en el siglo VI a. C. por obra de los pisistrátidas y en el que, en la inmovilidad que le impone la forma escrita, se aprecia una *unidad artística* claramente enmarcada por el motivo de la cólera; vale decir que Homero, guiado por un principio estético, habría enlazado cantos y motivos poéticos anteriores. Por lo demás, somos conscientes de la imposibilidad de sentir, comprender y vivir dicha composición en su forma originaria, en especial porque pertenecemos a una cultura letrada, mientras que la epopeya primitiva correspondía a la oralidad declamada por los rapsodas; sobre el particular remitimos al sugerente trabajo de F. Dupont, *Homère et Dallas* (París, Hachette, 1991); una síntesis sobre la cuestión de la oralidad de la poesía antigua puede verse en F. J. González García, *A través de Homero. La cultura oral de la Grecia antigua*, Santiago de Compostela, 1991.

bre una población determinada y como castigo frente a alguna acción precisa; el caso paradigmático lo representa Dioniso sobre los tēbanos, circunstancia por la que Detienne lo llama “el dios epidémico”. Semejante es la situación de Aquiles, a quien los dioses –también a modo de *epidemia*– le han enviado una cólera cuyos resultados afectan al pueblo griego en su conjunto.

En el caso de esta figura heroica conviene advertir que “en esa desviación impuesta por la voluntad divina, en esa su *mênis*, está, asimismo, su *hýbris*, su rebelión (no culpable, pero sí punible) contra el Destino, su trágico ‘no ser él mismo’, su salirse de la ley de su vida. Como la piedra arrojada al aire tiene que volver a la tierra aunque se estrelle, así el Pelida tiene que volver a ser él aunque se muera”, según argumenta G. Thiele (*Homero y su Ilíada*, p. 47).

La *mênis*, que Aquiles materializa primero contra Agamenón y más tarde contra Héctor, se cierne sobre él y lo ciega. Por la *mênis* Aquiles es un *poseso*. Por la *mênis* se presenta como un *hybristés* ‘preso de soberbia’. Por la *mênis* se retira del combate. También por la *mênis* los griegos reciben la ofensiva de los troyanos. Y es precisamente a causa de esa ofensiva –que amenaza con destruir la nave– que Patroclo, el amigo dilecto de Aquiles,<sup>2</sup> pide a éste le preste sus armas para amedrentar al enemigo e impedir que logre incendiar las embarcaciones. El pelida le aconseja que se limite a evitar que los troyanos se acerquen a los navíos, lo insta también a que no se deje dominar por el deseo de gloria –que está visto como una suerte de *hýbris*– y que se abstenga de ir más allá de las posibilidades de su fuerza, en especial de enfrentarse a Héctor.

<sup>2</sup> Por escasos fragmentos que conservamos de una pieza de Eurípides –*Los mirmidones*– deducimos que Patroclo era el amante de Aquiles, el rey de los mirmidones. Sobre la cuestión de la homosexualidad entre los griegos, remitimos a F. Buffière, *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, París, Les Belles Lettres, 1980 y a E. Cantarella, *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*, trad. M. del M. Llinares, Madrid, Akal, 1991.

Patroclo, cegado por el brillo de su primera acometida, olvida las palabras del amigo, y los acontecimientos continúan desenvolviéndose de manera tal que la *Moîra* —que nunca descansa sino que, siempre vigilante, urde en todos los casos los destinos de los seres— hace que se enfrente al valeroso Héctor, a cuyas manos perece. Esa circunstancia determina que Aquiles vuelva al combate, no para favorecer a Agamenón y a sus compatriotas, sino sólo para vengar a su amigo muerto. Su *obsesión* será entonces encontrar a Héctor en el campo de batalla y hacerle pagar la culpa de haber dado muerte a Patroclo.

Aquiles no sólo logra su propósito de matar a Héctor, sino que para borrar el ultraje que Patroclo recibiera de manos del hijo de Príamo, mutila y mancilla el cadáver del héroe troyano atándolo a su carro de guerra y arrastrándolo despiadadamente por el llano, a lo que —preso de la *mênis*— añade: “¡Te saludo, Patroclo, incluso en las mansiones de Hades! Ya estoy cumpliendo en tu honor todo lo que antes te prometí. A doce valerosos hijos de los magnánimos troyanos está devorando el fuego ahora junto a ti. Mas a Héctor Priámida no lo entregaré a las garras del fuego, sino a las de los perros” (*Ilíada*, XXIII 180-183, versión de E. Crespo Güemes).

### AQUILES Y LA PIEDAD

El otro episodio significativo de este héroe que queremos destacar acontece cuando logra desprenderse de su cólera. Ello sucede merced a la *pietas* ‘piedad’ —una nota de carácter eminentemente humano—, que se pone de manifiesto en el preciso instante en que el padre del malogrado Héctor atraviesa el campamento enemigo, llega a la tienda de Aquiles e implora al héroe le restituya el cadáver de su hijo para poder tributarle las honras fúnebres que se merece y, tal como era menester, hacerlo según la concepción de los antiguos, dado que las almas de los insepul-

tos estaban sometidas a un vagar eterno y, en consecuencia, merced a infinitas tribulaciones y tormentos en el más allá, según nos advierte E. Vermeuele en su lúcido ensayo sobre *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*.

El anciano Príamo cobra coraje para esa empresa pues lo insta la diosa Iris, quien le refiere que Aquiles "no es insensato ni desatinado ni un impío criminal; al contrario, con extrema delicadeza cuidará al suplicante" (*Ib.*, XXIV 156-157).

Después de penetrar en el campamento enemigo el viejo monarca llega como suplicante a la tienda de Aquiles. El anciano, conmovido ante la situación y turbado por la imponente figura del héroe, sólo atina a decirle: "¡Acuérdate de tu padre, Aquiles, semejante a los dioses, que tiene mi misma edad y está en el funesto umbral de la vejez" (*Ib.*, XXIV 486-487) y, tras rogarle le devuelva el cuerpo de su desdichado hijo, agrega: "Respeto a los dioses, Aquiles, y ten compasión de mí por la memoria de tu padre. Yo soy aún más digno de piedad y he osado hacer lo que ningún terrestre mortal hasta ahora: acercar a mi boca la mano del asesino de mi hijo" (*Ib.*, XXIV 503-506).

Así habló y ambos, afligidos, lloraron: uno por su padre al que no sabía si volvería a ver; el otro por su hijo muerto. Homero nos sitúa ante el instante supremo en que el héroe, *merced a un acto voluntario de suprema piedad*, logra vencer la *ménis* que lo aprisiona y, en consecuencia, depone la cólera.

Este rasgo humano del héroe —piadoso como su padre Peleo— es el que más lo enaltece y por el que nos conmueve. Recordemos también que en la *Odisea*, en el canto de la *katábasis*, Homero exalta también el carácter humanitario de Aquiles. Ello se aprecia cuando en el mundo de los muertos el héroe se pone feliz al saber, por boca de Odiseo, que su hijo Neoptólemo es valeroso, que sigue venerando a sus padres y que, como siempre, respeta la voluntad de los dioses.

## EL SUFRIMIENTO Y LAS LÁGRIMAS DE LOS HÉROES

De entre los aspectos más significativos de los héroes, uno de ellos es el del sufrimiento que, a veces, llega hasta las *lágrimas*, y es precisamente por ese sufrimiento por el que los sentimos cerca, y por el que nos conmueven.

Hemos visto que Aquiles sufre —e incluso llora— junto con Príamo frente al drama de la muerte inexorable.

También sufre el piadoso Eneas cuando, en la epopeya virgiliana, en medio de la tempestad, flotando entre naufragos y restos de bajeles, alza sus brazos al cielo y eleva una plegaria a los dioses (I 93ss.); sufre de igual modo cuando, coaccionado a escoger entre el deber de fundar la nueva Troya o el amor, se ve obligado a seguir el destino fundacional al que lo impelen los hados.

*El dolor, la duda y una suerte de exilio existencial parecen ser, según se ponen de manifiesto en el caso de Eneas, las notas más humanas del héroe clásico.*

Dentro de la misma perspectiva heroica, aun cuando teñida de aspectos cristianos, podemos evocar, entre otros, un momento de la gesta del Cid.

De modo sugestivo —por esas cosas caprichosas del Destino— falta el primer folio del código de este poema; no obstante, conocemos su contenido a través de la *Crónica*. Esta tirada épica ausente nos hablaba de un destierro injusto infligido a Ruy Díaz de Vivar, quien más tarde, debido a sus acciones honrosas, y muy especialmente por la lealtad a su Señor, será tenido como héroe. Lo llamativo se funda en que el primer verso conservado de esa magna epopeya (“De los sos ojos tan fuertemiente llorando”) nos muestra precisamente el perfil más sensible del héroe —el sufriente—, exteriorizado éste a través de sus lágrimas.

El Cid, el batallador, el temido por las huestes enemigas, el invencible, llora frente a una calumnia que lo obliga a tener que alejarse de su rey, de los suyos y emprender el doloroso camino

de un destierro injusto del que, merced a su *areté*, volverá enaltecido. Y es por ese llanto que su figura heroica, a la par que se humaniza, se enaltece.

La *Chanson de Roland*, aun cuando por momentos escapa de nuestra sensibilidad por lo fantásica, nos reinscribe en la dimensión de lo humano cuando en el ocaso del poema (tirada 291) Carlomagno, el emperador, el omnipotente, ante la muerte de Roldán —que está vista como una suerte de expiación por su *hýbris* o desmesura— exclama: “Deus. Si peneuse est ma vie!” ‘Dios. ¡Cuán penosa es mi vida!’, y el cantar declina cuando “brotan lágrimas de sus ojos y se mece su barba blanca”.

Nos resta referir que lloran incluso las cosas mismas, tal como evoca uno de los más misteriosos hexámetros de Virgilio: “Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt” ‘Hay lágrimas de las cosas y la mente los mortales tocan’ (*Aen.*, I 462), sobre el que T. Haecker nos ha dado una sugestiva interpretación metafísica en su conocido ensayo *Virgilio, padre de Occidente*.

### LA PURIFICACIÓN Y LA APOTEOSIS DE LOS HÉROES

La purificación, la transfiguración y una suerte de apoteosis se da en las naturalezas heroicas por medio del sufrimiento y de las lágrimas, vertidas éstas también por los héroes más varoniles: Aquiles, Eneas, el Cid, Tristán, Carlomagno y los ejemplos para citar podrían ser numerosos, tal como hemos evocado en otro sitio (cf. “Purificación y apoteosis del héroe clásico”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 22.III.1981).

En ellos se asiste a una suerte de *metánoia*, es decir, un cambio de sentimientos, no forzado sino natural y autocomplaciente (son muchos los ejemplos de personajes heroicos en quienes opera esta ‘conversión’; así, por ejemplo, en los dramas de Shakespeare, pensamos especialmente en varias figuras memorables de *La tempestad*), y es también de destacar que todos ellos

son genuinamente humanos pues han sido recompensados con el *donum lacrimarum* 'don de las lágrimas'.

En el horizonte de la leyenda lloran también algunos personajes míticos; así, por ejemplo, las ninfas cuando Dafnis es arrebatado por una muerte cruel: "Extinctum nymphae crudeli funere Daphnim / flebant..." (Virgilio, *Bucól.* v 20-21).

No podemos omitir el caso de Dante. Su *poema sacro*, al que la tradición bautizara como "epopeya del alma", muestra —quizá con más fuerza que cualquier otro ejemplo— el perfil humano del héroe; éste, desde su situación de desterrado, alcanza su purificación y ulterior apoteosis a través de un exilio de carácter penitencial —que lo lleva a deambular por los tres mundos— y del consecuente peregrinaje por el dolor.

## VII. PROMETEO Y SU COMPORTAMIENTO HEROICO

### PROMETEO, EL BENEFADOR DE LA HUMANIDAD

PROMETEO es hijo de un titán —Jápeto— y de una oceánide, según unos Asia, según otros Clímene. Se trata, en consecuencia, de un titán preolímpico y no precisamente de un héroe, pero lo hacemos partícipe del mito heroico en tanto que sus acciones en favor del género humano coinciden más con las de los héroes que con las de los dioses; éstas se ponen de manifiesto *en su papel de mediador entre hombres y dioses en el que toma partido por los mortales*; en ese sentido, de las diferentes gestas llevadas a cabo por Prometeo, lo que en él se valora de manera particular es su condición de benefactor para la humanidad. Además, a partir de Esquilo, Prometeo, a la vez que da pruebas de *la progresiva humanización de una figura mítica*, se convierte en “símbolo del heroísmo doloroso y militante”, según destaca W. Jaeger en su *Paideia* (ob. cit., p. 244), quien también pone énfasis en que el dolor que padece el titán lo acerca más al plano de los hombres que al de los dioses. Por su sufrimiento, por su entrega, por su redención —algunos quieren ver en él un prenuncio del papel que el cristianismo reservará al Crucificado—, e incluso por su rebeldía contra el poder infatuado de Zeus, *Prometeo se erige como símbolo de la figura heroica*.

Su mito nos es conocido preferentemente gracias a Hesíodo (*Teogonía*, v. 508 ss. y *Los trabajos y los días*, v. 50 ss.), a Esquilo, que le dedicó una trilogía —tres tragedias ensambladas— de la que sólo conservamos la primera de esas piezas y escaso

fragmentos de la segunda, y a Platón, quien, en su diálogo *Protagoras* (320c-323a), pone en boca del famoso sofista de Abdera el mito sobre Prometeo y su hermano Epimeteo.

La leyenda de Prometeo –tal como ha destacado J. Duchemin (*Prométhée. Le mythe et ses origines*)– tiene orígenes orientales y, después de atravesar el amplio espectro de la antigüedad greco-latina, fue también motivo de nuevo tratamiento en la cultura moderna: Goethe, Nietzsche y Kafka, entre otros autores, se ocuparon del intrépido Titán. C. García Gual en su *Prometeo: mito y tragedia* (pp. 211/216) recoge las versiones de estos tres pensadores. En cuanto al motivo mítico del robo del fuego, éste es compartido con otras sagas legendarias según ha puesto de manifiesto J. Frazer en su *Myths of the origin of fire*.

En el caso de la literatura griega la primera mención conservada sobre dicho mito es la que nos proporciona Hesíodo en un conocido pasaje de *Los trabajos y los días* (v. 47 y ss.) donde refiere que a causa del engaño que Prometeo había inferido a Zeus, éste ocultó el fuego a los mortales, tras lo cual Prometeo, compadeciéndose de los humanos, burló nuevamente al padre de los dioses robándole la chispa divina y entregándola a los hombres, por lo que éstos también recibieron una suerte de castigo. A causa de ello, en Hesíodo, Prometeo se presenta como el *agkylométes* ‘de mente tortuosa’ (v. 48).

De este modo el titán en lugar de un benefactor era, sin habérselo propuesto, el culpable de la decadencia de la humanidad, condenada por esta acción al trabajo –que está visto como un castigo– y al sufrimiento (v. 54).

Diferente, en cambio, es la imagen que de Prometeo nos proporciona Esquilo; éste sustituye las edades de la humanidad (oro, plata, bronce, héroes y hierro), cuyo desarrollo en Hesíodo simboliza una especie de degradación o decadencia, *por una incipiente idea de progreso*. Frente al concepto que tradicionalmente se sustenta de que los antiguos, por estar adscriptos a una

forma de ciclicidad temporal, creían en un eterno retorno y no concebían la noción de progreso, en el mundo moderno diversos estudiosos –Dodds, Nisbet, Mondolfo o Edelstein, entre los más significativos– ponen de manifiesto que entre los griegos existía también una vertiente de pensamiento que concebía las nociones de infinito y de progreso, y que entendía el decurso del tiempo, no de manera cíclica, sino lineal. Quienes fundamentan esa propuesta se basan en un conocido fragmento de Jenófanes (s. VI a.C.) que dice: “Los dioses no revelaron a los hombres todas las cosas desde el principio, sino que, con el paso del tiempo, investigando descubren ellos lo mejor” (fragmento 18).

En la lente esquiliana, Prometeo no devuelve el fuego a los hombres después de habérselos hecho perder, sino que abnegada y generosamente les entrega un don que antes jamás habían poseído y gracias a él los mortales adquieren el germen de todas las artes.

En ese sentido Prometeo se erige como benefactor para la humanidad o, en otro lenguaje, *como un precursor del progreso*.

El gesto de Prometeo, fundado en un acto de piedad en favor de los míseros mortales, no sólo es gratuito, sino que implica para el titán una serie de sufrimientos e infortunios que su naturaleza avizora (según la etimología *Pro-metheús* es ‘el que reflexiona anticipadamente’, en oposición a su hermano *Epi-metheús* ‘el que reflexiona después’) ya le había hecho vislumbrar de antemano, los que, empero, no lo amedrentan ante la noble empresa.

En efecto, tal como Prometeo declara: “...oíd los infortunios de los mortales, y cómo de rudos que antes eran, hícelos avisados y cuerdos [...] Por ellos inventé los números, ciencia entre todas eminente, y la composición de las letras, memoria de todas las cosas, obra que es madre de todas las artes” (v. 400 ss.) y amén de ello, se gloria también de haber liberado a los hombres del temor a la muerte.

El pasaje al que hemos aludido parece ser una explicación simbólica del fuego donde éste no sería más que *la luz de la inteligencia* por la cual la humanidad habría superado un estado mostrenco y se habría incorporado al ámbito de la razón. Por otra parte, dicho pasaje sugiere por un lado ciertos sesgos epicureístas —evidenciados en la referencia a liberar al hombre del temor a la muerte—, y por el otro, pitagóricos, en la alusión a la numerología. En efecto, así parece que en la antigüedad fue considerado Esquilo —quien en esa pieza hablaría por boca de Prometeo—, según nos explica Cicerón en un pasaje de sus *Cuestiones tusculanas* (II 10, 23), cuando refiere: “Esquilo no sólo fue poeta, sino también pitagórico” (al respecto cf. la célebre tesis de M. Bock, *De Aeschilo poeta orphico et orpheopythagorico*, Jena, 1914).

La variante mítica en la que Esquilo se apoya refería que Prometeo se aboca a salvar a la humanidad creada por Cronos, cuando se entera de que Zeus quería eliminarla. El olímpico le había quitado el fuego y parece que se proponía también privarla del agua, frente a lo cual el titán, con la ayuda de Océano, logra restituirle el fuego.

Ese hecho está relacionado con las tensiones y rivalidades de los diferentes panteones helénicos, los que de modo sucesivo van siendo siempre suplantados de manera violenta por otros. Así, por ejemplo, Urano es desplazado por su hijo Cronos; éste por su hijo Zeus y a su vez Zeus sabe de la potencial existencia de un descendiente suyo que también habría de destronarlo. Prometeo es el depositario de ese secreto, lo que hace aún más compleja la tensión entre el olímpico y el titán.

En la primera parte de la trilogía —*Prometeo encadenado*— vemos a Prometeo encadenado a una roca del Cáucaso y hostigado constantemente por el águila de Zeus, que le roe el hígado tan pronto como éste se regenera.

## LA LIBERACIÓN DE PROMETEO

En la segunda parte —*Prometeo liberado*—, de la que sólo conservamos una veintena de versos que Cicerón transcribe y comenta en el citado libro de las *Tusculanas* (10, 23), el héroe de la liberación es Heracles, el mismo al que los romanos llamaron Hércules.

Éste, al regresar de uno de sus trabajos, ve el suplicio del titán, y lo libera arrojando una flecha al ave que lo hostigaba. El punto culminante de la *lýsis* 'liberación' ocurre cuando Heracles —con la ayuda de Apolo—, tensa su arco contra el águila de Zeus, con lo que, amén de liberar al sufriente, pagaba a éste una deuda dado que Prometeo lo había "iniciado" en el conocimiento del Jardín de las Hespérides, que es una suerte de conocimiento superior.

Frente a esa liberación Zeus guarda silencio para no restar gloria a su hijo Heracles; mas, para no dejar en vano su palabra que había condenado a Prometeo a un suplicio eterno, obliga a éste a llevar siempre un anillo de hierro adosado a una piedra, en recuerdo de su antiguo juramento, vinculado con el hecho de que el titán siempre estaría unido eternamente al hierro y a la roca.

El acto liberador de Heracles adquiere plenitud con la acción del centauro Quirón, quien grave y dolorosamente herido, trueca gustoso su inmortalidad por la vida efímera de Prometeo y, de ese modo, permite que éste recupere derechos divinos, lo que Zeus aprueba —en definitiva Prometeo era primo de Zeus—, ya por mediar Heracles, ya porque el olímpico, confiando en la probidad y conmiseración de Prometeo, alienta la esperanza de que éste le revele el preciado secreto sobre su destino.

En verdad, Prometeo —que conoce el oráculo de Temis 'la diosa de la ley'— sabe que si Tetis se unía a Zeus —que la pretendía—, engendraría un hijo más poderoso que su padre y a quien habría de destronar. Precisamente por ello los dioses, con el solo propósito de salvaguardar el orden olímpico, acuerdan

casar a Tetis —la deidad marina— no con un dios, sino con un mortal; el elegido es Peleo. De la unión de Tetis y Peleo nació Aquiles, respecto de quien el Destino —por salvaguardar el orden olímpico— le frustró la posibilidad de que fuera hijo de Zeus, tal como nos recuerda el poeta Píndaro en uno de sus *Epinicios*. Esa causa explica por qué el Olímpico permite que Quirón —el centauro protector de Aquiles— confiera a Prometeo la ansiada inmortalidad.

Por otra parte y en aras de una armonía y conciliación, aun en el orbe divino, cuando Zeus perdonaba a los titanes —sus antiguos rivales—, parece que éstos pasaban a constituir el coro del *Prometeo liberado*.

Hemos visto que ese acto de piedad por parte de los inmortales se apreciaba también en el final de las *Euménides*, la tercera parte de la única trilogía de Esquilo que nos llegó completa: la *Orestíada*. En ésta, al igual que en el tríptico referido a Prometeo, Esquilo, después de ordenar el mundo desarmónico descrito en las primeras piezas, termina confiriendo a sus trilogías una suerte de *happy end*, motivo por el que Goethe y otros pensadores le niegan la condición de trágico que, como hemos visto, subrayan en Sófocles.

En la última sección del conjunto dedicado a Prometeo, la cualidad de *pyrfóros* ‘portador del fuego’ atribuida al titán, no sería una función pasajera, sino estable. Se trata de una categoría que habría llegado a ser su atributo permanente, de ahí que la iconografía tradicional no sólo lo representa atado a una roca, sino también llevando una antorcha en su mano.

La *Prometeida*, es decir, la trilogía sobre los sucesos de Prometeo, parece que concluía con la instauración religiosa del culto de Prometeo, del mismo modo como las *Suplicantes* terminan con la inauguración de las *Thesmophoria* (fiestas en honor de Ceres) y la *Orestíada*, con la introducción en el areópago del culto de las Euménides, que son las antiguas Erinias trocadas tras un acuerdo en diosas protectoras.

Y en efecto, el culto de Prometeo fue celebrado tanto en el Cerámico como en la Academia, a la vez que la figura de este personaje heroico llegó a consolidarse como la del "supremo artesano" y como tal fue honrada por los miembros de ese gremio.

### LO SIMBÓLICO DEL MITO

El mito al que hemos aludido –al igual que todo mito– entraña una dimensión simbólica. Por un lado plantea uno de los aspectos más sublimes de la dramaturgia esquiliana: la noción de que por el dolor se tiene acceso al conocimiento, tal como con claridad Esquilo nos lo indica en la *párodos* –la entrada del coro a escena– del *Agamenón*. Por el otro, nos sugiere que por el dolor, que Prometeo estoicamente ha experimentado en carne propia, los dioses y los hombres no sólo se elevan y dignifican, sino que por él pueden lograr el perdón, dado que el dolor redime.

Tal el mensaje que nos transmite el trágico ateniense, frente a un horizonte doblemente doloroso: por el lado del mito, el dualismo crimen/castigo que hemos visto a propósito de Orestes; por el lado de la historia, el horrendo espectáculo de la guerra contra los persas, de la que su tragedia homónima nos proporciona una imagen lacerante.

Frente a esas situaciones de naturaleza trágica, el poeta –probablemente un iniciado en el orfismo, en el pitagorismo o en otros cultos místéricos, tal como parece traslucirse de algunos pasajes de sus obras– rescata del mito un aspecto sustancial: el *soterológico*, en el cual la caridad y el perdón parecen ser las notas más sublimes.

De ese modo, Prometeo, Orestes o el grupo de las suplicantes, más que meras figuras mítico-legendarias poéticamente recreadas sólo con propósitos estéticos, encarnan valores simbólicos muy precisos –en este caso salvíficos– los que, además de poner de relieve aspectos esenciales de la piedad y de la religio-

sidad griegas, se imponen como canon, norma o paradigma del actuar humano.

En ese orden el mito clásico parece sugerirnos que el equilibrio, la justicia y la caridad a los que el hombre aspira, no constituyen únicamente una *dýnamis* 'fuerza' que opera fuera de él, sino que es también una posibilidad –abierta y latente– que anida en su interior. Por esa fuerza interior voluntariamente asumida, el hombre se construye como hombre, a la vez que intenta substraerse del marco del fatalismo determinista en el que lo sitúa el imaginario del mundo antiguo.

## VIII. EL PSICOANÁLISIS Y EL MITO DEL HÉROE

### INTRODUCCIÓN

LAS TEORÍAS psicoanalíticas formuladas por el psiquiatra austriaco Sigmund Freud significan un aporte de valor para el estudio del mito en general; empero, fue su discípulo Otto Rank quien aplicó esas ideas al estudio del mito del héroe en particular; Rank —apoyándose en los postulados de su maestro— analiza el mito del nacimiento del héroe entendiéndolo como la primera manifestación visible del conflicto psicológico del niño con el padre.

### LAS IDEAS DE S. FREUD

S. Freud —influido por J.-M. Charcot y por H. Bernheim— orientó sus primeras investigaciones hacia el estudio de la etiología de la histeria y más tarde, junto a Josef Breuer, se valió de la hipnosis como vía conducente a su curación. Gracias a la hipnosis pudo hacer conscientes recuerdos inconscientes y logró, de ese modo, la desaparición de algunos síntomas histéricos; producto de esas preocupaciones son sus *Estudios sobre la histeria* (1895).

Pero es precisamente a partir de ese mismo año —al sustituir la hipnosis por la exploración psicoanalítica del inconsciente como posible terapia de esa dolencia— cuando ensayó un método nuevo. Esta exploración se funda en la libre asociación de vi-

vencias, recuerdos e imágenes, las que le posibilitan desvelar el origen de conductas no reductibles a la lógica consciente. Para su cometido prestó particular atención a los sueños, a los actos fallidos y a diversas fobias y obsesiones, que el psiquiatra interpretó como sustitutos simbólicos de deseos rechazados a causa de la presión de exigencias sociales. De acuerdo con su hipótesis, se trata de un mecanismo que el individuo —frente al poder irrefrenable de la libido o, en otro lenguaje, de la pulsión sexual que, en su desenvolvimiento, choca con la realidad— pone en funcionamiento de manera inconsciente en defensa de su yo.

Freud sitúa la base de estos conflictos en el complejo de Edipo.

El fundamento de la referida exploración psicoanalítica nace de su idea de que el pensamiento humano en ciertas circunstancias se comporta de manera racional —vale decir cuando, en el plano de lo consciente, actúa regido por la razón—, pero que en cambio, en otras circunstancias —cuando se mueve en el terreno del inconsciente—, pone en funcionamiento mecanismos simbólicos.

En una primera fase de su investigación estas instancias psíquicas se articulan en dos planos: el del inconsciente y el del consciente; en sus trabajos del período de madurez, en cambio, la formulación binaria deviene tripartita según el conocido esquema del *ello* (*Id*), del *yo* (*Ego*) y del *super yo* (*Super ego*).

Las ideas de Freud despertaron una encendida polémica, por un lado, entre sus apologetas —así, por ejemplo, el húngaro Géza Roheim quien se abocó a demostrar la universalidad y la unidad del psiquismo humano, o el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung si bien éste, años más tarde, se separó de su maestro con la publicación de *Metamorfosis y símbolos de la libido*—, y, por el otro, entre sus detractores. Esta polémica —aún vigente— contribuyó de manera decisiva para que las ideas freudianas ocuparan uno de los espacios más importantes en el desenvolvimiento de las ciencias humanas de nuestra centuria. Y el hecho de que

Freud se haya valido de un mito —el de Edipo— para ejemplificar lo sustancial de su doctrina, trajo aparejado —quizá sin que el ilustre psiquiatra se lo hubiera propuesto de manera deliberada— el *revival* de los estudios míticos.

### DIVERSAS HIPÓTESIS SOBRE LOS ORÍGENES DEL MITO HEROICO

Fue precisamente uno de los discípulos de Freud, el ya citado Otto Rosenfeld —quien años más tarde cambió su apellido por el de Rank—, quien aplicó la perspectiva psicoanalítica freudiana al estudio del mito del héroe, deteniéndose pormenorizadamente en el momento del nacimiento; producto de esa labor fue la publicación, en 1909, de *El mito del nacimiento del héroe*, obra que hoy forma parte de los clásicos.

En primer lugar O. Rank destaca que las civilizaciones más llamativas de la historia de la cultura —y en ese orden subraya la babilónica, la egipcia, la hebrea, la hindú, la irania, la persa y, entre otras, la greco-romana— glorificaron a sus héroes, reyes y príncipes míticos, fundadores de religiones, dinastías, imperios o ciudades, vale decir, a sus *héroes nacionales*, mediante numerosas leyendas y relatos poéticos, en los que la historia del nacimiento y la infancia de estos seres singulares se presenta con “una desconcertante similitud y hasta, en parte, una correspondencia exacta” (ob. cit., 9), subrayando la circunstancia sugestiva de que muchas veces se trata de culturas que no ofrecen entre sí contactos tangibles.

A partir de la confrontación de esas similitudes surgieron diversas teorías; una de ellas pretendió explicar esas semejanzas partiendo de un origen común. En ese orden O. Rank recuerda la hipótesis de A. Bastian concerniente a *pensamientos elementales*; según ésta la similitud que presenta la estructura de los mitos heroicos en culturas asaz variadas obedecería “a la dispo-

sición uniforme de la mente humana y del modo de su manifestación, que, dentro de ciertos límites, serían idénticos en todo tiempo y lugar” (p. 10).

Esta hipótesis fue entusiásticamente defendida por A. Bauer (cf. “Die Kyros Sage und Verwandtes”, p. 405) quien la aplicó al estudio de la saga de Ciro; por otra parte, respecto de este personaje mítico-legendario es lugar mencionar que la mayor parte de los investigadores considera a esta figura —que conocemos en particular por el historiador Heródoto (I 95)— como uno de los centros irradiantes de este ciclo mítico.

Los trabajos que a mediados del siglo pasado realizara Th. Benfey sobre la *Pantschatantra* —es decir, el conjunto de antiguos relatos de la India clásica recopilados en torno al 300 a. C.— insisten en un origen histórico y geográfico específico de los mitos —que el estudioso sitúa en la India—, los que a partir de ese centro se habrían diseminado, pero conservando en todos los casos los rasgos originales más significativos. Esta teoría —aceptada en un primer momento— pronto perdió credibilidad al comprobarse la existencia de mitos heroicos similares en la cultura babilónica, que eran anteriores a los de la India; esta hipótesis de trabajo fue aplicada por vez primera al estudio de los aspectos míticos en la ya mencionada figura de Ciro por R. Schubert (cf. su *Herodotos Darstellung der Cyrussage*, Breslau, 1890).

Concomitante con ambas teorías, a comienzos de nuestra centuria, se insiste en mitos individuales, surgidos de pueblos específicos, los que habrían migrado en la mayor parte de los casos mediante transmisión oral, ya por obra del comercio, ya por tradición literaria. No obstante esos desplazamientos y las consecuentes metamorfosis debidas a las citadas migraciones, sorprende la persistencia de determinadas invariantes que conforman una suerte de canon o patrón en la casi totalidad de los mitos heroicos.

El esfuerzo de los exegetas por hallar —e incluso localizar geográficamente— el *prototipo* de esos relatos heroicos ha sido

vano; hoy, sin haberse abandonado totalmente la hipótesis de los *pensamientos elementales* que hemos mencionado, se insiste, en cambio, en la *de la migración de los mitos*, a partir de un posible origen común; y, si bien se acepta la hipótesis de un canon o prototipo de éstos —cuya etiología es de dudosa comprobación, pero sobre la que el psicoanálisis ha hecho aportes respetables—, se considera utópico —y, por lo demás, innecesario— pretender hallarlo.

En el siglo pasado, hubo también investigadores que se empeñaron en indagar las causas de los mitos heroicos interpretándolos como *una personificación de los procesos de la naturaleza*. De acuerdo con esa lectura, “el héroe recién nacido es el sol que se eleva sobre el mar y se ve enfrentado por las nubes bajas, triunfando finalmente sobre todos los obstáculos” (Rank, ob. cit., p. 13). Esta teoría, que ve en el héroe el protagonista de un mito solar, fue defendida y divulgada por el antropólogo alemán Leo Frobenius en *Das Zeitalter des Sonnengotten* (Berlín, 1907); Frobenius es, quizá, el más importante representante de la escuela difusionista y el primero en establecer la noción de *áreas culturales* en el campo de la antropología.

En sentido contrario, el citado Bauer señala “cuánto más natural y probable sería buscar la razón de la coincidencia general de estos mitos en los rasgos genéricos de la psiquis humana, que en un origen primario común o en la migración” (cit. por O. Rank, p. 14).

#### RANK Y SU LECTURA DEL MITO DEL NACIMIENTO DEL HÉROE

Apoyado en la mencionada hipótesis de Bauer y en la lectura psicoanalítica que Freud plantea respecto de los mitos y los sueños, O. Rank indaga el mito del nacimiento del héroe con el propósito de hallar, en los diversos ejemplos que toma en cuenta

rasgos comunes y, a través de ellos, formular una suerte de *leyenda patrón*.

Para ese cometido se detiene pormenorizadamente en el análisis de quince figuras del ciclo mítico pertenecientes a diferentes culturas, ellas son: Sargón, Moisés, Karna, Edipo, Paris, Téfelo, Perseo, Gilgamés, Ciro, Tristán, Rómulo, Heracles, Jesús, Sigfrido y Lohengrin.

Al respecto —y valiéndose del método comparatista diagramado por Max Müller<sup>1</sup> a propósito del estudio de la mitología clásica— O. Rank distingue una serie de notas distintivas semejantes que, para comodidad del lector, transcribimos a continuación: “El héroe desciende de padres de la más alta nobleza; habitualmente es hijo de un rey. Su origen se halla precedido por dificultades, tales como la continencia o la esterilidad prolongada, o el coito secreto de los padres a causa de una prohibición externa o a otros obstáculos. Durante la preñez, o con anterioridad a la misma, se produce una profecía bajo la forma de un sueño u oráculo que advierte contra el nacimiento, por lo común poniendo en peligro la vida del padre o la de su representante. Por regla general, el niño es abandonado a las aguas en un recipiente; más tarde es recogido y salvado por animales o gente humilde (pastores) y amamantado por la hembra de algún animal o por una mujer de condición modesta. Una vez transcurrida la infancia, descubre su origen noble de manera altamente variable; y luego, por un lado, se venga de su padre, y por el otro, obtiene el reco-

<sup>1</sup> En el siglo XIX con el desciframiento de la lengua sánscrita y con el estudio comparado de su gramática con la de las lenguas griega, latina y germánica surge la lingüística comparada. Por otra parte Max Müller, obnubilado por ese método y dejando de lado la historia y la sociología, introdujo en el estudio de la mitología los métodos y fines de la lingüística con lo que redujo el *corpus* mitológico del panteón clásico, prácticamente a un estudio comparativo de la etimología de los diversos mitos; de ese modo arribó a la conclusión de que la base de los mitos se funda en una interpretación de los fenómenos físicos y, dentro de éstos, los que competen al campo de la meteorología.

nocimiento de sus méritos, alcanzando finalmente el rango y los honores que le corresponden" (ob. cit., pp. 79-80).

Además, las relaciones del héroe con sus padres se dan perturbadas por circunstancias de la naturaleza del niño que Rank intenta descubrir valiéndose de la exploración psicoanalítica; a través de ésta advierte en la niñez de los héroes, en todos los casos, sentimientos profundos de rivalidad sexual —la que da origen a determinado tipo de neurosis— y cuya causa parece responder al temor de aquéllos por sentirse desplazados —lo que Freud ha explicado bajo el rótulo de la *Novela familiar del neurótico*—; ese hecho determina fantasías y ensueños primarios o asexuados y, en un segundo momento, marcados éstos fuertemente por el descubrimiento del sexo, lo que —mal interpretado— genera fantasías en las que la rebelión y la venganza ocupan sitios de privilegio, hasta alcanzar el deseo de liberarse de sus progenitores.

En el mito del héroe —advirtió el estudioso— los padres se presentan como los primeros y más poderosos oponentes de los héroes —aquéllos tratan de evitar que el niño nazca y, si nace, lo abandonan—; se suma a esto la tensión entre los hermanos, amén de la natural rivalidad entre el padre y el hijo que, según Freud, tiene su origen en la lucha por alcanzar el cariño y la ternura de la esposa que, a la vez, también es la madre.

El mito de Edipo muestra con claridad, aun cuando en forma magnificada, lo correcto de la interpretación psicoanalítica, dado que este personaje legendario, tras matar a su padre, comete incesto con su madre; no viene al caso considerar si lo hizo de manera consciente o no.

Esa circunstancia que Rank estudia en numerosos mitos heroicos lo lleva a pensar en la existencia de una suerte de paranoia o idea fija en el héroe que se concreta en la eliminación del progenitor del mismo sexo y su posterior unión con el del sexo contrario. A partir de ese hecho el *scholar* explica que los mitos heroicos equivalen a las ideas delirantes de los psicóticos, quie-

nes “padecen delirios de persecución y grandezas, esto es, a los paranoicos”, cuyo sistema delirante evidencia una estructura semejante a la que hallamos en el mito del héroe, donde también se pone en descubierto “la presencia de los mismos temas psicológicos que la novela familiar del neurótico (ob. cit., pp. 110-111); en suma, Rank advierte en los personajes que dan forma al mito del héroe *la estructura delirante de los paranoicos*.

Siguiendo a Freud, analiza también el significado de la figura del abuelo, en particular en lo que ésta encierra en cuanto a las fantasías eróticas entre el padre y la hija. Esta circunstancia se ve agravada por el relato acerca de “un niño recién nacido, de quien se profetiza que ha de convertirse en yerno y heredero y que finalmente cumple su destino, pese a todas las persecuciones” (p. 96) a que es sometido.

Ese episodio se vincula con el negar a los pretendientes la mano de la hija, o bien entregarla después de que aquéllos hayan salido victoriosos de numerosas pruebas, muy difíciles o casi imposibles de superar. Según la interpretación psicológica lo que sucede es que el padre no desea entregarla, pues sólo la quiere para sí. Los relatos legendarios de diferentes culturas atesoran un sinnúmero de ejemplos sobre este motivo mítico. La lectura que O. Rank hace de esta actitud hostil, fundada en motivaciones sexuales inconscientes y que más tarde será vengada por el nieto, pone en evidencia “el hecho de que también en este caso el héroe mata en él, simplemente, al hombre que trata de robarle el amor de su madre, es decir, al padre”(pp. 96-97).

Vemos de ese modo que la hipótesis rankiana nos lleva a afirmar que la formación de los mitos heroicos tiene origen en el héroe mismo o, más precisamente, en la infancia del héroe; empero, conviene recordar que los mitos no son elaborados por el héroe —menos aún por el héroe niño—, sino que son el resultado de un pueblo de adultos y donde el impulso inicial está dado “evidentemente por el asombro popular ante la aparición del héroe, cuya vida extraordinaria sólo resulta concebible si la imagina-

mos precedida de una infancia maravillosa" (ob. cit., p. 101).

Por otra parte, no hay que descuidar el tema de las *proyecciones* —tal como las ha analizado y explicado el psicólogo alemán Wilhelm Wundt—: éstas interpretan al héroe como una *prolongación de las aspiraciones y deseos de los hombres*. De acuerdo con esa lente "el verdadero héroe de la novela es, entonces, el yo que se encuentra a sí mismo en el héroe, retrotrayéndose al tiempo en que el yo era en sí mismo un héroe, merced a su primer acto heroico, esto es, la rebelión contra el padre" (*ibid.*, p. 101).

Rank va aún más lejos cuando subraya que todo hombre pone de manifiesto un potencial heroico en el momento de nacer, dado que logra sobreponerse a la tremenda transformación, tanto psicológica como física, que significa pasar de la pequeña condición de creatura acuática que hemos sido al vivir en el fluido amniótico, hasta devenir un mamífero que respira y que con el paso del tiempo adquirirá posición erecta. Tal lo que planteó en el segundo trabajo significativamente original que le pertenece: *El trauma del nacimiento* (1924) en el que, tras explicar la primera experiencia profunda de la angustia, pasa a analizar los conflictos psicológicos que se originan a partir de la separación del niño de su madre.

O. Rank nos advierte, por otra parte, que los mitos son creados por adultos mediante la regresión a las *fantasías de la infancia* y el héroe se forma y consolida, en consecuencia, a partir de la historia infantil personal de quien elabora el mito.

En su interpretación, tras destacar los rasgos paranoicos implícitos en la figura heroica, subraya también el comportamiento asocial de los héroes, haciendo hincapié en lo que denomina *la postura anarquista del héroe* que —en su lectura psicoanalítica— se pone de manifiesto en la abierta oposición al padre y a la generación anterior. De ese modo el héroe deviene "un rebelde, un renovador, un revolucionario" (ob. cit., p. 113) y sus acciones estarán orientadas hacia la búsqueda de la libertad, hacia la ruptura del *establishment* y hacia la instauración de nuevos va-

lores, y es precisamente por esa causa que el héroe se presenta como *un ser condenado a la soledad a quien debemos compadecer, antes que admirar*. Esta nota distintiva en el comportamiento de los héroes, vale tanto para los antiguos héroes mítico-legendarios, como para los de los tiempos modernos.

### J. CAMPBELL Y EL MITO DEL HÉROE

Joseph Campbell, fallecido en 1987, es uno de los pensadores que más ha profundizado la interpretación psicoanalítica del mito del héroe, para ello se ha apoyado preferentemente en las ideas de C. G. Jung, tal como lo puso de manifiesto en una obra ya clásica: *El héroe de las mil caras* (1949). En ella Campbell explica que el título de su libro se debe a que existe una típica secuencia de acciones heroicas —las que se hallan en relatos de diferentes lugares y momentos históricos— que, en esencia, se reduce a la historia de un héroe arquetípico, cuya vida se ha multiplicado semejante en diferentes latitudes.

Su tesis se centra en que, triunfando sobre las más sombrías pasiones, “el héroe simboliza nuestra habilidad para controlar al animal irracional que habita en nosotros” (*El poder del mito*, pp. 15-16). Sin embargo, la hazaña del héroe no se ciñe sólo a la liberación interior y a la felicidad personal sino, muy especialmente, a *ponerse al servicio de los demás*, de ahí que su mayor mérito —y por el que más se lo aprecia y pretende emular— sea el que atañe a su defensa de los valores éticos, por los que se sacrifica y hasta llega a inmolarsé: “un héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que él mismo” (*ibid.*, p. 179); al respecto, pensemos en el mítico Heracles, en el legendario Aquiles o, en el mundo moderno, en la figura controvertida del “Che” Guevara. En ese sentido el campo de acción del héroe no es tanto el de lo trascendente o transteológico, sino el del tiempo, centrado en su aquí y en su ahora.

Las lucubraciones de Campbell apuntan, en todo momento, a la valoración de las formas míticas. En ese sentido considera que el mito establece un vínculo entre “nuestra conciencia despierta y el misterio del universo” (*Reflexiones sobre la vida*, p. 58), y por otra parte —lo que estima más importante—, que el mito nos ayuda a sacralizar la vida, dado que nos hace ostensible *la existencia de un plano invisible que fundamenta el visible*.

Tras explicar lo que denomina las cuatro funciones básicas del mito (*i. e.*, la mística, la cosmológica, la sociológica y la pedagógica), sintetiza la cuestión refiriendo que del fondo de estos relatos singulares se extrae como normativa “la enseñanza de cómo vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia” (*El poder del mito*, p. 65).

Lo que Campbell —influido especialmente por los *Upanishads*<sup>2</sup>— advierte en los mitos y en diversos relatos legendarios es, por un lado, *que el infierno y el paraíso están en nosotros mismos* y, por el otro, que “en el fondo del abismo surge la voz de la salvación” (*ibid.*, p. 71), por lo que considera inestimable el acercamiento a los textos sagrados y a las culturas míticas, porque ellos nos re-

<sup>2</sup> Los *Upanishads* —una suerte de manuales dogmáticos— son los textos sagrados de la revelación védica. Lo que en ellos sorprende para quien busca la verdad, es su libertad de pensamiento y su expansión hacia lo trascendente o transteológico. Por lo general sus enseñanzas aparecen enmarcadas en relatos arquetípicos en los que los grandes sabios reciben la visita de monarcas que se hacen sus discípulos y les piden consejo acerca de cómo llegar a la Verdad Suprema, con lo que estos textos inician al lector.

Campbell, tras abandonar su tesis doctoral por estar en desacuerdo con la rigidez del ámbito académico que en su óptica le impedía alcanzar la Verdad, marchó al Oriente donde permaneció varios años, allí conoció los *Upanishads* —los que ayudó a traducir al Swami Nikhilananda— y a través de estos textos se inició en la sabiduría de los brahmanes, es decir, los sacerdotes iniciados en los himnos védicos; conoció también el taoísmo —*i. e.*, doctrina mística de la China que en su faceta filosófica persigue el *Tao* o Camino, y en la religiosa, la inmortalidad—. Finalmente retornó a los Estados Unidos donde fue profesor en el Sarah Lawrence College por espacio de cuarenta años.

velan un camino hacia la salvación que ya ha sido experimentado por unos personajes singulares a los que denominamos héroes, a quienes debemos emular.

Por sobre las diversas aventuras emprendidas por el héroe, la aventura por antonomasia se reduciría básicamente a una *katábasis* ‘descenso’ y ulterior *anábasis* ‘ascenso’ hacia lo más profundo de su interioridad, una suerte de moderno viaje psicoanalítico; según esa lectura, que Campbell aplica incluso a los grandes reformadores religiosos, Jesús, por ejemplo, no ascendió hasta los cielos, sino que descendió “hacia su interior” (*El poder del mito*, p. 95).

En ese orden valora la figura de los chamanes, cuya autoridad —subraya el mitólogo— procede de una *experiencia psicológica* y no de un ordenamiento social. El chamán es un ser que ha estado en un lugar donde yo no he estado, y me lo explica; de ese modo me transfiere su experiencia y en consecuencia amplía mi visión del mundo.

El viaje del héroe, el tránsito del santo, la iniciación del discípulo, el éxtasis del chamán no deben ser valorados en tanto que hechos individuales aislados, sino en cuanto estos seres, después de haber experimentado una suerte de posesión, vuelven con un mensaje que ayuda a aclararnos a nosotros mismos. Todos ellos realizan un “viaje” hacia su interior, tras el cual retornan maduros y enriquecidos, y lo enaltecedor y altruista de su proceder es que nos hacen partícipes de su experiencia, *nos muestran el camino* y nos explican que, aun cuando no seamos ni héroes ni redentores, debemos intentar esa travesía interior para conocernos, para purificarnos y para entregarnos a los demás. Al respecto, Campbell nos recuerda que en el budismo se habla del *bodisatva*, es decir, del hombre que conociendo la inmortalidad, de manera voluntaria ingresa en el campo de la fragmentación de lo temporal y participa gozosamente de las penas del mundo, con lo que nos hace patente un ejemplo sublime de *compasión*, es decir ‘sufrir-con’, lo

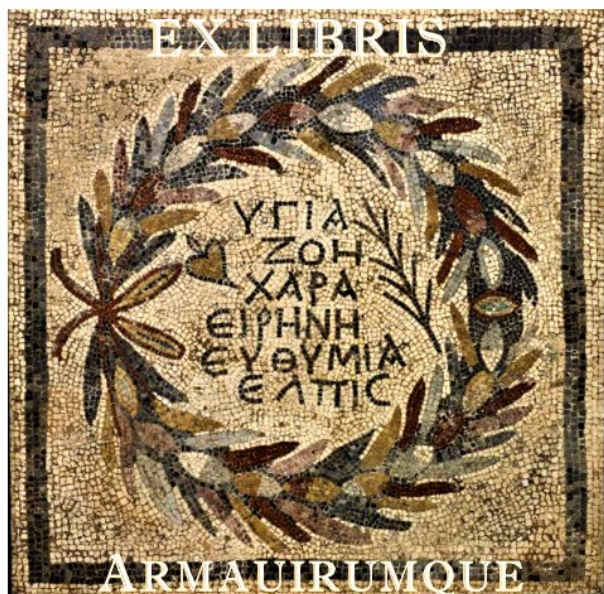
que de igual modo expresa el cristianismo cuando nos dice que Dios también voluntariamente se antropomorfizó en la figura de Jesús. Al mensaje cristiano de “amar a tu prójimo como a ti mismo”, J. Campbell le añade “porque tu prójimo eres tú” (ob. cit., p. 307).

En ese aspecto, el acto más honroso del héroe es el acto de amor, que implica su entrega; también San Pablo, en lenguaje cristológico, expresa que el Amor es entrega. Por su parte, Dante Alighieri, después de peregrinar en su conciencia por los tres reinos, descubre —y nos lo enseña en su *poema sacro*— que es el Amor el que da fundamento, forma y sentido al universo entero; cinco siglos antes de Cristo el filósofo Empédocles en su composición *Sobre la naturaleza de las cosas*, había expresado que el universo todo está sometido en forma ininterrumpida a un proceso de creación y, tras éste, a otro de destrucción, representados respectivamente por *Philía* ‘el Amor’ y por *Neîkos* ‘el Odio’. En otro lenguaje, es *Éros* el *daímon* que para los griegos representaba la energía creadora, según expresa magistralmente Platón en el *Banquete* por boca de Sócrates.

La lectura psicoanalítica del mito del héroe nos muestra también que las diversas aventuras que éste emprende —torneos singulares, hazañas diversas, descensos iniciáticos, ascensos revelatorios, salir airoso de numerosas dificultades— se explican de igual modo a través de la filosofía adleriana de la voluntad según la cual *la esencia de la vida se funda en una permanente e infinita superación de obstáculos, sólo interrumpida por la muerte*.

Resta referir que Campbell, en los diversos tomos que conforman *Las máscaras de dios: Mitología creativa*, propone un estudio comparativo de las más variadas mitologías del mundo —a través del cual deduce la unidad de la raza humana, no sólo en lo que atañe a sus aspectos biológicos, sino también espirituales—, y en las que, de entre los diferentes motivos comunes,

subraya que el del héroe se impone como uno de los más recurrentes; así por ejemplo lo expresa en el último capítulo (“El paraíso terrenal”) de este vasto friso mitológico en el que sintetiza la aventura creadora de la vida que exige “morir para el mundo y volver a nacer desde dentro” (ob. cit., vol. IV, p. 750).



## IX. LOS HÉROES MODERNOS

### VICO Y EL PROBLEMA DE LA “IMAGINACIÓN”

EN 1725 el abad, jurista y filósofo napolitano Giambattista Vico publica sus *Principii di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*. Esta obra muy pronto alcanzó celebridad, en especial, merced a la traducción francesa que de ella hiciera Jules Michelet, y en quien dejó una influencia notoria.

En este tratado Vico formula críticas muy certeras contra la rigidez del racionalismo cartesiano, las que pueden ser apreciadas en dos direcciones: 1º. cuando desarrolla su concepción de la historia; 2º. cuando explica una de las cualidades humanas: la imaginación.

En el primer caso el filósofo formula una suerte de metafísica de la historia fundada en una concepción cíclica (su muy difundida teoría de los *corsi e ricorsi*, en la que alientan huellas de la cosmovisión de pensadores greco-latinos); de acuerdo con ésta, el desenvolvimiento y la natural decadencia de las naciones pasan por tres fases sucesivas: la edad de los dioses, la de los héroes y la de los hombres. Empero, detrás de su interpretación cíclica de los acontecimientos del mundo, imagina la existencia de un hado que rige los destinos de la historia; así, por ejemplo, puede apreciarse en su ensayo sobre la *Sabiduría primitiva de los italianos desentrañada de los orígenes de la lengua latina* donde, al ocuparse en particular de “El hado y el acaso”, nos habla de su presencia ineluctable.

En esta cosmovisión no se trata de un desarrollo lineal único —y, por tanto, no reversible—, en que a una etapa teológica

sucede una metafísica y, a ésta, una positiva –lo que de hecho implica una suerte de progreso o de marcha hacia adelante, tal como formularía A. Comte un siglo más tarde, según puede verse en su *Cours de philosophie positive* (publicado entre 1830 y 1842)–; para Vico el despliegue de la historia universal se da de manera cíclica, con los consecuentes avances y retrocesos, poniendo énfasis en que, en ese *dérroulement*, también los estados y las naciones atraviesan las tres fases que hemos mencionado.

El segundo aspecto viquiano que nos interesa destacar es su original concepción respecto del mito.

Para el filósofo napolitano el discurso mítico contiene principios racionales –aun cuando de una suerte de razón *sui generis*, lo que también ha sido recientemente destacado por Cl. Lévi-Strauss (cf. en particular su obra *El pensamiento salvaje*)–, motivo por el cual éste debe ser estudiado como una *scienza nuova* y, por tanto, con un método también nuevo.

En franca oposición contra el pensamiento medieval que pretende invalidar los mitos clásicos –así, por ejemplo, San Agustín en *La ciudad de Dios* equipara a los dioses paganos con los demonios del cristianismo–, Vico sostiene que el mito no es producto del demonio, tampoco es error, ni mentira, sino producto de una cualidad humana: la imaginación –ésta posee una naturaleza específica que difiere de la razón–, con lo que Vico reedita la vieja controversia entre *mýthos* y *lógos* que se aprecia en un momento crucial del pensamiento griego.

En consecuencia, “las verdades del mito no deben ser, pues, reducidas a contenidos meramente racionales, porque la imaginación posee su propia lengua y su verdad específica, que nos permite conocer toda una serie de ideas de carácter metafísico y religioso”, tal como sostiene Bermejo Barrera en su ensayo *Grecia. El mito griego y sus interpretaciones* (p. 21).

Las lucubraciones de Vico, que valoran el campo de la imaginación, van aún más lejos cuando entiende este tipo particular de

lenguaje no sólo como forma de conocimiento, sino también como una forma de conocimiento superior al meramente racional. Esta aseveración se fundamenta en el hecho de que para el filósofo la imaginación poética —y con ella, los mitos— son capaces de inteligir verdades muy profundas que la mera razón no alcanza a comprender. En ese sentido los mitos pretenden dar respuesta a los grandes interrogantes del género humano —el origen del mundo, lo contradictorio de la naturaleza del hombre, el misterio de la muerte...—, frente a los que el pensamiento racional no ofrece respuestas.

Vico, que es una suerte de romántico *avant la lettre*, explica y justifica la validez del mito y, de ese modo, proporciona los fundamentos para que éste sea motivo de análisis y de estudio sistemáticos, lo que sólo se concretará en el siglo siguiente, merced al influjo de los románticos.

Y son precisamente los románticos quienes, en los tiempos modernos, reviven entre otros mitos, el del héroe. Robin Hood o Guillermo Tell, por ejemplo, son sólo unas pocas muestras de esos seres singulares que viven inmarcesibles en la imaginación de los pueblos.

#### FUNCIÓN Y SENTIDO DE LOS MITOS HEROICOS EN LOS TIEMPOS MODERNOS

El racionalismo y el iluminismo del siglo XVIII formularon una crítica aguda contra el pensamiento mítico —entendiéndolo exclusivamente como irracional, ilógico y en cierta medida “fetichista”—, de la que éste logra desprenderse sólo en el período posterior a la Primera Guerra Mundial y debido a causas fácilmente explicables.

En efecto, los saldos cruentos e incomprensibles dejados por la primera contienda sirvieron, una vez más, para demostrar al europeo que el hombre no es un ser exclusivamente racional, si-

no que muchas veces actúa movido por la pasión. De ese modo, por ejemplo, vemos que se comporta de manera racional en el campo de la ciencia, pero no así en el misterioso del amor o cuando, cegado en materia ideológica, pone en funcionamiento mecanismos de beligerancia.

La *débâcle* que sucedió a esa conflagración mundial también lo obligó a tomar conciencia de lo falaz y hasta peligroso de sus ideas eurocéntricas, que en el siglo anterior le habían hecho justificar ciertas formas de imperialismo; en ese sentido jugaron un rol decisivo los planteos deterministas del sociólogo Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). Con todo, respecto del caso Lévy-Bruhl, corresponde dar una explicación: este estudioso, que se inició en el terreno de la filosofía, pronto pasó al de los estudios sociológicos, centrando su preocupación por la investigación de los llamados pueblos "primitivos". Producto de esa tarea son sus trabajos *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), *La Mentalité primitive* (1922) y, entre otros, *La Mythologie primitive* (1935); en éstos establece una oposición inconciliable entre pensamiento racional u objetivo y lo que él denomina mentalidad prelógica y mística, la que funda sobre el principio de participación, ignorando el de contradicción. Estas ideas, que tuvieron amplia difusión y que en gran medida ayudaron a cimentar el imperialismo europeo en detrimento de pueblos tenidos como "primitivos" —i.e. "inferiores" en la lente determinista de Lévy-Bruhl— recibieron numerosas críticas que dieron origen a una cierta retractación por parte del sociólogo, pero el daño que habían causado ya era irreparable. En esa rectificación destacó que el pensamiento mítico está presente en todo espíritu humano, aun cuando es más fácil observarlo entre los primitivos. Estas nuevas ideas están vertidas en sus *Cahiers* —aparecidos póstumamente, en 1949—; pocos son los que conocen la postura final de este pensador; se lo recuerda, en cambio, por sus ideas anteriores.

El desastre provocado por la Primera Guerra Mundial, como referíamos, hizo imperiosa la necesidad de que sociólogos y antropólogos atendieran a pueblos que, aunque respondían a una manera diferente de pensar y categorizar la realidad, eran sus semejantes. Por otra parte, el derrumbe del supuesto “superhombre europeo” los llevó a detener sus miradas sobre los *primitivos*, a los que a partir de esa circunstancia ya no los pudo considerar como pertenecientes a una fase infantil de la humanidad —o “inferiores”, en el referido lenguaje del primer Lévy-Bruhl—. Y es en ese marco donde los estudiosos establecen comparaciones entre aspectos de la mitología clásica y la de los “salvajes”, las que alcanzarán su punto más alto con los miembros de la Escuela de Cambridge.

Ese cambio de mentalidad estaba precidido por importantes trabajos pertenecientes tanto al terreno de la antropología, cuanto al del psicoanálisis; entre los más destacables recordamos las contribuciones de Frazer (*The golden bough*, cuya primera edición es de 1890), de E. Durkheim (*Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912), de C.G. Jung (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1912), de S. Freud (*Totem und Tabu*, 1913) y, entre otros, los de los miembros de la citada Escuela de Cambridge.<sup>1</sup> Estos estudios sirvieron para poner de relieve que, paralelamente al lenguaje racional sustentado por el *lógos*, existe otro —el del *mythos*—, que se inclina al ámbito de la ensoñación y la fantasía, y que también pertenece al dominio de lo humano. *Mythos* y *ló-*

<sup>1</sup> Los miembros de la Escuela de Cambridge ( F. Cornford, A. B. Cook, G. Murray —este último aunque era de Oxford adhirió al pensamiento de dicha Escuela—, con la helenista Jane Ellen Harrison a la cabeza, apoyándose en postulados de Nietzsche y de Rohde, señalan que la *sophrosýne* ‘serenidad’ del pensamiento griego es la culminación de un proceso en cuya base se encuentran formas bárbaras, oscuras y primitivas cuyos vestigios se aprecian en los dioses ctónicos y en religiones como la órfica o la dionisiaca. Estos *scholars* pretenden fundar su exégesis del mito en una simbiosis entre los logros alcanzados por la filología clásica y los hallazgos de la ciencia antropológica entonces en ciernes.

gos —o, en otros términos, ‘lenguaje simbólico’ y ‘lenguaje racional’— no son conceptos excluyentes, sino complementarios.

Influidas por esta relectura mítica, las modernas exégesis sobre el mito se orientan, básicamente, hacia dos líneas bien diferenciadas: por un lado están quienes lo interpretan como una suerte de enfermedad del lenguaje, como algo negativo que dificulta la vida de los hombres —en esa línea están las posiciones de Th. W. Adorno (cf. su *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, 1956) y de R. Barthes (véanse al respecto sus *Mythologies*, 1957), entre los más destacados—; por el otro, en cambio, existe una lucubración sobre el mito que lo entiende como *un lenguaje simbólico*, que encierra un aspecto positivo y necesario. Esta corriente exegetica —cuyo punto de partida hay que buscarlo en los trabajos de K. Kerényi (véase al respecto el volumen que escribiera en colaboración con C. G. Jung, *Introducción a la esencia de la mitología*)— presenta, en los tiempos modernos, entre sus seguidores a E. Cassirer (cf. su *Antropología filosófica*), G. Durand (véase *La imaginación simbólica*) y G. Dorflès (*Nuevos ritos, nuevos mitos*), quienes destacan la prioridad de la imagen frente al concepto racionalizado —es decir, el icono antes que la idea— o, siguiendo la hipótesis viquiana que hemos mencionado, considerar que el lenguaje metafórico antecede al recto u ordinario.

Estos autores, lejos de proponer una desmitificación, ponen de relieve los valores cognoscitivo y simbólico de los mitos, con lo que favorecen ya la creación de nuevos mitos, ya la resemantización de los antiguos, adecuándolos a nuevas formas de vida en consonancia con la rapidez de desgaste que, a causa de la difusión de éstos por obra de los *mass-media*, opera en las formas míticas tradicionales.

Los anuncios de espectáculos cinematográficos o teatrales, los carteles publicitarios y otros productos de similar naturaleza, que conforman la llamada iconografía urbana, son los principales agentes de difusión de los nuevos mitos e ico-

nos de la civilización de consumo que caracteriza al mundo moderno.

Un caso singular es el que sucede con pseudo-héroes o mitos de la política; estos personajes no gozan de un beneplácito generalizado pues, junto a los admiradores que parecen seguirlos de manera incondicional, cuentan también con toda una pléyade de detractores. Se trata de una suerte de “productos” míticos elaborados *a priori* cuya nota distintiva se asienta casi con exclusividad sobre un entusiasmo retórico que se diluye a medida que se va poniendo de manifiesto lo vacío de sus discursos. Los mitos surgidos de estos supuestos héroes se caracterizan por ser estériles —dado que tienen imposibilidad de proyectarse y recrearse—, con lo que denuncian su pertenencia al ámbito de la propaganda partidaria y no al de la esfera mítico-simbólica.

Una consideración especial merece, en cambio, el tratamiento de la ciencia ficción como importante factor *mitopoiético* de nuestros días. (Uso el término *mitopoiético* —en el sentido que lo usa G. Dorflès— para designar “aquellos factores mitizantes positivos, en cuanto capaces de restituir algunos valores simbólicos a entidades que los han perdido, valiéndose, incluso —y no veo riesgo— de un cociente de irracionalidad, que, por lo demás, forma parte del carácter del mito” (ob. cit., p. 17); su opuesto es el carácter *mitagógico* que alude —de manera peyorativa— a factores fetichísticamente mitizantes). En esta “ciencia” muchos de sus personajes se esfuerzan por acometer acciones sobrehumanas —y en ese aspecto estos héroes poco o nada difieren de los clásicos—. Amor a la aventura, deseo de penetrar en otras galaxias —con tiempos y espacios diferentes—, gusto por lo desconocido y particular, regodeo por lo paranormal y sobrehumano son algunas de sus notas distintivas.

Estos héroes del mundo de la *fiction science* ya mediante máquinas espaciales, ya con la ayuda de una suerte de talismán, ya por el hallazgo de una fisura en el fluir temporal, logran penetrar en universos paralelos donde les aguardan aventuras singu-

lares; se trata de un hiperespacio en el que, en la mayor parte de los ejemplos, se asiste a la reversibilidad de lo temporal. En esos viajes en los que se cumple la tradicional "aventura del héroe" llevan a cabo procesos de *katábasis* 'descenso' y *anábasis* 'ascenso' iniciáticas y esclarecedoras, con lo que vemos que se asemejan al "prototipo" del héroe que, desde la época clásica, perdura hasta la modernidad.

### EL HÉROE Y LA TRANSGRESIÓN

De entre los diferentes rasgos que caracterizan al héroe existe uno muy significativo que se erige como común denominador de esta figura en todos los tiempos: el de ser un transgresor, pero para alcanzar categoría heroica esta transgresión debe apuntar hacia lo ético.

En efecto, por la transgresión el héroe se eleva por encima del *establishment* histórico-político que pretende coaccionarlo y, lo que es más importante, mediante su acción intenta también apartarse del determinismo fatalista y convertirse en artífice de su propio destino. El héroe es el que sabe decir no. El ejemplo más conspicuo de este disconformismo o no-aceptación es la pequeña Antígona que —desde Sófocles hasta las modernas recreaciones de Cocteau, Anouilh, Marechal o Gambaro— se presenta como la imagen de la rebelde (para un análisis exhaustivo de esta figura —y un importante registro mitográfico de la misma— cf. el exhaustivo trabajo de G. Steiner *Antígonas*).

El héroe, por medio de la transgresión, pone de manifiesto su acción dirigida a cancelar los límites y fronteras y salirse, en consecuencia, del marco socio-cultural en el que la historia pretende encasillarlo; y es precisamente por ese accionar que estos personajes singulares alcanzan la categoría de ídolos. El caso prototípico lo vemos, en la antigüedad, en el valeroso Heracles y, en los tiempos modernos, en las figuras ya mítico-legendarias

del pacifista Mahatma Gandhi, de los Beatles, o de los polémicos "Che" Guevara o Eva Perón.

Conectado con esto nos resta subrayar que desde el punto de vista de la psicología social, tanto más crece la veneración por estos seres carismáticos, cuanto más humildes hayan sido sus orígenes. Esa circunstancia quizá se explique debido a que el imaginario popular proyecta en el culto e idolatría a esos personajes, las más de las veces sin saberlo, una apetencia de la imagen de lo que hubiera querido ser.

A través de la imaginación, el ejemplo del héroe se impone al hombre de todos los tiempos y latitudes como una posibilidad de sortear los obstáculos, transgredir los límites, adscribirse al mundo de la fama y alcanzar, aunque sólo sea muy fugazmente, un hálito de inmortalidad, por cierto, vano.

#### LOS HÉROES DE LA CINEMATOGRAFÍA, LA CANCIÓN Y EL DEPORTE

Un hecho sugestivo respecto del mito del héroe en los tiempos modernos es que éste exalta preferentemente a figuras de la canción y del deporte. Las circunstancias que determinan el porqué de esos gustos son variadas y en ellas los *mass-media* desempeñan un rol importante. Merced a los medios masivos de comunicación —que difunden por doquier las artes y destrezas de estos ídolos de la modernidad— éstos alcanzan proyección universal (en ese sentido ha sido el citado G. Dorfles<sup>2</sup> uno de los primeros teorizadores que ha subrayado la importancia que revisiten tales medios en cuanto a la divulgación de esas figuras).

<sup>2</sup> *Símbolo, comunicación y consumo*, trad. M. R. Vidal, Barcelona, Lumen, 1984. Con los términos citados —símbolo, comunicación y consumo, este último entendido en el sentido de 'desgaste'— que los interpreta como representativos de la modernidad, Dorfles propone una lectura semántica de los tiempos modernos.

La televisión, los filmes, los *comics* y otros medios de difusión que caracterizan la civilización de la imagen nos brindan un panorama iconográfico inusitado en el que desfilan “nuevas divinidades míticas que constantemente nos vigilan y cuidan, nos enredan e hipnotizan” (G. Dorflès, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, p. 288).

Nos resta referir sobre la popularidad de las míticas figuras de la cinematografía, la canción y el deporte una nota de carácter psicológico: las proyecciones. Mediante éstas los oyentes o espectadores –anónimos e ignorados detrás de una pantalla cinematográfica o televisiva– anestesian, durante el tiempo que dura la canción o la competencia, sus fracasos y frustraciones al imaginarse en los héroes tal como cada uno hubiera querido ser; vale decir que, dejándose soñar, dan rienda suelta a las fantasías de su imaginación (y es precisamente esa circunstancia la que justifica nuestra referencia a las ideas de Vico que hemos mencionado). También, por influjo de la imaginación –especialmente en el citado plano proyectivo–, el imaginario popular entremezcla de manera casi indiferenciada los mitos con las leyendas y los héroes con los ídolos, lo que parece constituir una invariante de la historia dado que en todos los tiempos el imaginario popular sitúa a los héroes en el plano de la idolatría.

Para ejemplificar lo señalado, de entre los variados y diversos ídolos y héroes de los tiempos modernos, detengámonos en tres figuras precisas: una del campo de la cinematografía –Marilyn Monroe–, otra del ámbito de la canción –Elvis Presley–, y la tercera del mundo del deporte –Ayrton Senna–. Se trata, en los tres casos, de figuras legendarias ya fallecidas.

La actriz estadounidense Norma Jean Baker –conocida popularmente como Marilyn Monroe (1926-1962)–, ya en vida era un *mito* camino a transformarse en leyenda (al respecto véase L. Crown, *Marilyn at Twentieth Century Fox*), acrecentada ésta por su muerte voluntaria precisamente en el momento culminante de su carrera estelar. Su suicidio tuvo incluso un marco cinematográfico: la mítica Hollywood. La misma metamorfosis en el

campo de lo imaginario es aplicable también a otras estrellas de la pantalla; piénsese, por ejemplo, en Rita Hayworth catapultada como *femme fatale* a través de filmes ya clásicos como *Gilda*, *Sangre y arena* o *Salomé*.

El morir temprano y sin que la vejez hubiera tenido oportunidad de arrugar un rostro juvenil que, merced a la cinematografía y a otros medios de comunicación masiva, había circulado por el mundo entero, contribuyeron, sin lugar a dudas, a acrecentar el mito de esta falsa deidad que había logrado alcanzar, en un tiempo fugaz, la meta cinematográfica: ser la estrella más importante de Hollywood y, de ese modo, convertirse en un ídolo por el que se profesaba una singular adoración.

El éxito de sus películas —recordemos, por ejemplo, la legendaria *Gentlemen prefer Blondes* (1953), *Bus Stop* (1956) o *Let's make Love* (1960)—, sumado a la arrolladora —y sugestiva— publicidad que la industria cinematográfica montó en torno de su figura, fueron factores que coadyuvaron para consolidar la leyenda en torno de Marilyn Monroe, a la que siempre se pretendió conferirle una nota de misterio.

Muchas jóvenes en sus fantasías y proyecciones<sup>3</sup> se identificaron con esta actriz a la que sintieron una suerte de *heroína* y en la que la industria de la cinematografía tipificó deliberadamente como la “mujer-mito americana” —según explicó Günther Anders—, lo que se puso de manifiesto a través del inestimable número de *fans* que su figura mítica había logrado conquistar; tal fanatismo se puso también en evidencia en el momento de su muerte, que provocó escenas desgarradoras y desencadenó algunos suicidios.

Esa muerte trágica permitió de golpe descorder el velo que separa la realidad de las apariencias y poner al descubierto que detrás de ese rostro de supuesta heroína, que con los atributos de la

<sup>3</sup> Al respecto téngase presente la teoría de W. Wundt que interpreta psicológicamente al héroe como una proyección de aspiraciones y deseos humanos.

seducción dominaba a multitudes, se escondía el alma tierna, dolida y acongojada de un ser indefenso que, en algunos aspectos, parecía no haber podido desprenderse de la urdimbre atenzadora de una adolescencia atormentada.

El otro gran mito heroico de los tiempos modernos es Elvis Presley —padre del *rock'n roll*, músico de vanguardia e ídolo indiscutido de multitudes—. Presley, como Marilyn Monroe, es un caso singular de alguien que, en vida, era un *mito* camino a convertirse en *leyenda*; recuérdense la popularidad de sus canciones, el éxito inusitado de sus recitales y el estado de manía o posesión que esos recitales provocaban entre los espectadores en quienes operaba una enajenación colectiva, que es una suerte de *dionisismo* de los tiempos modernos.

Su muerte prematura —a los 42 años— incidió de igual modo para robustecer en su figura el hálito carismático del que gozó mientras vivía; lo mismo podría decirse también de uno de los Beatles, John Lennon, asesinado a una edad relativamente joven. Como a un elegido, la muerte arrebató a este ídolo antes de que pueda marchitarse con la vejez —para los antiguos griegos detrás de toda muerte prematura estaba siempre el llamado de algún dios y por razones sólo conocidas por la divinidad—. Presley muere no sólo sin que la vejez haya podido debilitar su voz y su rostro juvenil —largas patillas, un jopo desmesurado— sino, por el contrario, en el punto más alto de su arte; algo semejante apreciamos también en el legendario Orfeo o, en nuestro ámbito, en el ya mítico Gardel. Respecto de este último recientemente A. Dujovne Ortiz al considerar a Gardel como un mito argentino puntualizó: “La condición necesaria para la creación de un mito es una muerte brusca y terrible que haga soplar para siempre ese viento incansable” (“Carlos Gardel o la valija del padre, siempre viajera”, en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1965).

La muerte de E. Presley, como la de otros héroes de la modernidad, provocó escenas desgarradoras en todo el mundo e inclu-

so numerosos suicidios entre gente joven; esas circunstancias singulares han contribuido también a acrecentar el mito y la leyenda que se han cimentado en torno de su figura.

Lo que sorprende en las *performances* de Presley es la intensidad con que expresa su canto —sus canciones son estridentes, apabullantes— al punto de que muchos *fans*, en su mayor parte *teenagers*, al contacto de las vibraciones de su voz manifiestan haber experimentado una suerte de paroxismo orgiástico (sociólogos y psicólogos estudian las causas —singulares y colectivas— que llevan a estos fanáticos a abandonar sus hogares para ir en pos del espejismo que emana de estos divos).

A las peculiaridades de su timbre, al volumen de su voz y a la originalidad de su arte hay que sumarle la ayuda de efectos especiales: los *spots*, la magia y el ilusionismo que brotan de los escenarios y, en especial, la presencia del micrófono, merced al cual el canto adquiere inusitados contornos sobrehumanos. Estas circunstancias, sumadas al valor mítico-simbólico del ritual (el sacudimiento de las cabelleras —como en el caso estudiado de los Beatles—, miradas seductoras, cierto regodeo en el movimiento de las manos, algunos gestos de connotaciones eróticas —como en el caso de Presley que llegaron hasta a apodarlo “La Pelvis”— y, aunque sorprenda, una cierta inclinación al misticismo), fundamentan y vigorizan el éxito de estos *urlatori*.

Es verdad que el mito y la leyenda de Elvis Aaron Presley brotaron espontáneamente —no entramos a considerar las discutibles razones histórico-sociológico-psicológicas que se esgrimen para explicar el porqué de su surgimiento y difusión—, pero es verdad también que ese mito y esa leyenda están siendo favorecidos por los tentáculos de las sociedad de consumo; así, por ejemplo, en torno de su mítica figura ha nacido una macroempresa turística —la *E. Presley Enterprises Inc.*—, montada en torno de su casa-museo: la *Mansion Graceland*, la casona que el propio Elvis adquirió hace unos treinta años.

En efecto, esta residencia situada en el estado de Mississippi es, para los fanáticos del rock, una suerte de santuario recorrido anualmente por más de medio millón de personas; para visitarla es preciso abonar casi diez dólares de entrada. Allí está su tumba —que es motivo de devoción—, en la que se llevan a cabo diferentes rituales.

Por otra parte queremos destacar que *Mansion Graceland* atesora todo tipo de reliquias que contribuyen a acrecentar el mito de este cantante; también allí puede adquirirse variedad de *souvenirs* con la ineludible fotografía de Presley, con inscripciones sobre sus canciones más famosas o bien réplicas de sus discos más conocidos; todos esos objetos robustecen y actualizan el mito de este héroe de los tiempos modernos. En torno de ese mito corresponde referir que, diseminados por el mundo, están registrados unos quinientos clubs de música rock con el nombre de este cantante, como otra forma de perpetuar su memoria.

En un reciente trabajo —*The Inner Elvis*— el psicólogo Peter Whitner analiza la figura de este cantante, sin entrar a considerar sus cualidades musicales o la magia de su arte: su sola pretensión es la de ofrecer una biografía urdida desde lo psicoanalítico y en la que destaca las patologías que cree descubrir en la conducta de este ídolo. Este trabajo —discutible en algunos puntos— pretende ser una especie de prueba sobre la supuesta anormalidad psicológica de ídolos, héroes y artistas.

Otro ídolo o héroe moderno —en este caso del campo del deporte— cuyo nombre ha adquirido relieve mítico es el corredor de “Fórmula 1” Ayrton Senna Da Silva, fallecido trágicamente en 1994, en la competencia de Imola.

Senna halla la muerte siendo aún joven y en el cenit de su carrera profesional. También en este caso el siniestro desenlace no permitió que la vejez marchitara su gloria. Su última imagen —que es la que perdura— no es, en consecuencia, la de un anciano retirado de los autódromos, sino la de un héroe del deporte

que se aleja presurosamente –tal como fue su vida– dejando tras sí el recuerdo de sus éxitos.

El morir en forma prematura, y en el momento culminante de su fama –tres veces ganador del campeonato de “Fórmula 1”–, son causas que sirven para acrecentar una figura que, ya en vida, poseía una aureola mítica.

Se calcula que cerca de medio millón de personas, después de haber desfilado frente al féretro, acompañó los restos del deportista hasta el cementerio paulista de Morumbí. Los periódicos referían que más que a un ídolo los brasileños daban su adiós a un héroe nacional, tal incluso el tratamiento que en sus exequias le otorgaron las autoridades gubernamentales; éstas, para despedirlo, le tributaron inusitado homenaje: honores militares, salvas de cañones y acrobacias de aviones de la Fuerza Aérea que se agruparon en el cielo formando la letra S, como postrer reconocimiento a sus valores, con lo que se acrecienta también el mito y la leyenda en torno de este héroe de los tiempos modernos.

Un hecho interesante de destacar para ver de dónde puede proceder la popularidad de Ayrton Senna es confrontar su figura con la de su colega Nelson Piquet, también ganador como él tres veces del campeonato mundial de “Fórmula 1”; ambos eximios en su *métier*, ambos deportistas respetables. La diferencia, tal vez, radique en su actitud ante lo social: mientras Piquet permaneció siempre apartado de lo popular, enmarcado en una posición casi aristocrática –y, en efecto, así lo puso muchas veces de relieve la prensa–, Senna, en cambio, se inclinó hacia los sectores más desvalidos de la población. Sus frecuentes visitas a hospitales, escuelas y a hogares humildes –subrayadas en todos los casos por el periodismo–, así como muchas de sus donaciones, han servido naturalmente para acrecentar los ingredientes míticos en torno de su figura y elevarla hacia lo ideal. En ese sentido hay que destacar que el pueblo valora en esos ídolos o héroes modernos un aspecto ético –la conmiseración

fraterna—, que se pone de manifiesto en una preocupación por los desvalidos.

También como en el caso de Presley, su muerte provocó tal conmoción en la gente joven al punto de desencadenar algunos suicidios; el primero fue el de una estudiante adolescente que en Curitiba, el mismo día de la tragedia de Senna, se descerrajó un tiro en la sien dejando una escueta misiva a sus padres en la que se leía: “Yo me suicidé porque no quería sufrir más. Fui al encuentro de Ayrton Senna. Amo a ustedes y a Fabricio. Adiós padre y madre” (la misma, difundida por la agencia EFE, fue reproducida por el diario *La Nación*, Buenos Aires, 6.v.1994, de donde la recogimos), lo que pone en evidencia alguno de los efectos nocivos que puede provocar el culto desmesurado al mito del héroe en la actualidad.

Quienes se ocupan de estudios de psicología social señalan que la despersonalización, el aislamiento, la masificación.—el asfixiante anonimato, en suma— del hombre moderno lo llevan a fanatizarse por los grandes agonistas del deporte y compartir sus éxitos. Son éstos los héroes más difundidos de los tiempos modernos, como lo fueron también los de la antigüedad (al respecto téngase presente la manera cómo el poeta Píndaro los celebra en sus diferentes *Epinicios*). Esa circunstancia, que tiene un aspecto positivo en cuanto a desahogo de multitudes, encierra también uno deletéreo o, al menos, peligroso dado que, a lo largo de la historia, muchas veces se han registrado manipulaciones ideológicas en cuanto a la difusión de juegos y competencias, tal como ha demostrado M. Clavel-Lévêque a propósito de los juegos en la Antigüedad (cf. *L'Empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, París, 1984); hoy el fútbol, el boxeo, el rugby y otros deportes que cuentan con un número multitudinario de espectadores, han servido en ciertas ocasiones para determinados fines político-ideológicos, sin que los propios héroes del deporte estuvieran al tanto de tales propósitos.

## LA MUERTE DEL HÉROE

Para que el héroe perviva en el imaginario popular es preciso que muera prematuramente, vale decir, antes de que el tiempo haya podido desdibujar su fisonomía y sin que su fuerza haya podido marchitarse. Incluso cabe referir que cuanto más trágica y dolorosa es su muerte, más se agiganta su perfil heroico.

Al morir joven el héroe se marcha de este mundo, sin que hayan podido opacarse sus ideales que, por otra parte, son también los de sus seguidores, admiradores y acólitos. Tal condición regía para los héroes de la antigüedad y vale también para los de los tiempos modernos.

Los ejemplos que de ellos nos proporcionan la historia y la ficción —pensamos también en los héroes creados por la fantasía romántica o, modernamente, por la cinematografía— son tantos, al extremo de que a lo largo de los siglos se ha ido acuñando una suerte de canon o paradigma heroico según el cual este personaje sobresaliente, en el ejercicio de su condición de transgresor, de libertario y de salvador, debe inmolarsse por la causa —siempre noble— que defiende, en edad relativamente joven.

En ese aspecto en el imaginario occidental pesa —incluso de manera inconsciente— la figura de Cristo —crucificado a los treintitrés años—, sin entrar a considerar el debatido problema de la divino-humanidad en torno de su persona.

Aquiles, Patroclo o Héctor, en el mundo antiguo; M. Monroe, A. Senna o la controvertida figura política del “Che” Guevara, o incluso la de Eva Perón, en el moderno, parecen haber tenido acceso a los Campos Elíseos de la inmortalidad heroica, entre otras causas, porque fueron alcanzados por la muerte de manera prematura y en pleno ejercicio de sus *métiers*, y sin que el paso de los años hubiera alcanzado a arrugar sus imágenes.

Los antiguos griegos se consolaban pensando que morir joven implicaba el privilegio de ser elegido por los dioses. En nuestro medio, principalmente en aldeas y ámbitos campesinos, perdura la tradición de considerar la muerte de un niño —es decir, de un ser puro— como la muerte de un angelito la que, por medio de un velorio, se celebra con cantos y bailes como una forma de exorcizar el aspecto trágico implícito en toda muerte, y precisamente por ello el ataúd, el carruaje y los restantes enseres fúnebres, en estos casos, son blancos. (Esta costumbre se ha perdido en las ciudades —y también tiende a perderse en ámbitos campesinos—; entre las vivencias angustiosas de mi infancia tengo presente —de manera inmarcesible— el recuerdo de una de estas ceremonias).

La partida trágica e inesperada de los héroes —sentida más como premio que como castigo— ayuda a conferirles una gloria sin ocaso y ayuda también a que el imaginario los adscriba a una suerte de eterno presente —o, en otro lenguaje— a la intemporalidad del mito, desde donde parecen asistirnos como genios tutelares.

El héroe, dada su condición de transgresor de los límites y de mediador entre este mundo y el otro, desafía a la velocidad, al destino y a la muerte misma, y es por esa causa que en la mayor parte de los casos mueren jóvenes.

## ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

### CAPÍTULO I

Para una visión de conjunto sobre el mito del héroe en la Antigüedad clásica remitimos al estudio de A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*; si bien la obra del profesor Brelich aborda la cuestión heroica sólo respecto de lo helénico, sus apreciaciones valen también respecto de los héroes de la latinidad.

De imprescindible consulta el clásico volumen de E. Rohde, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. En la misma línea, pero con la incorporación de nueva bibliografía y de datos procedentes del campo de la arqueología, consúltese con provecho E. Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*; esta obra incluye poco más de un centenar de ilustraciones con lo que fortalece una *liaison* entre literatura y artes plásticas.

Aun cuando sólo aborda aspectos parciales sobre los héroes, consúltense los volúmenes de Nilsson *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*; *Historia de la religión griega* e *Historia de la religiosidad griega*. También de valor las apreciaciones de G. S. Kirk en *La naturaleza de los mitos griegos*, y *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*.

### CAPÍTULO II

Para un estudio morfológico de la figura del héroe el trabajo de A. Brelich ya citado.

Para una interpretación morfológica del cuento, mito, leyenda y saga, véanse los trabajos de V. Propp, *Morfología del cuento* y *Las raíces históricas del cuento*.

Para aspectos relacionados con las funciones y la morfología de los héroes, cf. Lord Raglan, *The Hero*; L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, P. Foucart, *Le culte des Héros chez les Grecs* y, entre otros, M. Delcourt, *Légendes et Cultes des héros en Grèce*.

Cf. también J. C. Bermejo Barrera, *Introducción a la sociología del mito griego* en el que el estudioso propone un análisis sociológico, y por lo tanto, histórico del mito griego —dentro del cual se ocupa de diversos héroes, en particular de Edipo—; su perspectiva está ampliada en *Mito y parentesco en la Grecia arcaica*, donde trata de demostrar “cómo el sistema de parentesco y matrimonio de una cultura concreta aparece reflejado en sus mitos”.

Interesantes aportes sobre la noción de héroe contiene el volumen *Héroes, Semidioses y Daimones*.

También de utilidad, por el criterio didáctico con que ha sido concebido, Y. Grisé, *Le monde des dieux*.

Sobre el problema de la *areté* heroica también de inestimable valor las apuntaciones que W. Jaeger proporciona en su *Paideia. Los ideales de la cultura griega*.

Para estudios mitológicos de conjunto además de las grandes enciclopedias de Pauly-Wissowa, de Roscher o el *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg-Saglio, remitimos a A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica* y a P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*.

Para una interpretación sociológica del mito los citados trabajos de J. C. Bermejo Barrera; para una lectura antropológica del mito cf. L. Gernet, *Antropología de la Grecia antigua* y, en la misma línea de este estudioso, P. Vidal-Naquet, *El cazador negro. Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*; también el ensayo de psicología histórica de J.- P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*.

Respecto de problemas vinculados con la relación mito-ritual, remitimos a los trabajos de los miembros de la *Cambridge School* y a los excelentes volúmenes de W. Burkert: *Homo Ne-cans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* y *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, este último recoge un conjunto de conferencias que Burkert dictara en Harvard y que aparecieron en un volumen en lengua inglesa (*Ancient Mystery Cults*, 1987) antes que la edición alemana, que es el texto original.

Para una visión de conjunto sobre el mito en la antigüedad los trabajos de G. S. Kirk ya mencionados; sugestivos también los aportes del volumen *Métamorphoses du mythe en Grèce Antique*, coordinado por Cl. Calame.

Por otra parte G. S. Kirk nos aclara también que si bien se aprecian algunos mitos pre-micénicos (su antigüedad la denota la pervivencia de primitivos aspectos folklóricos), *esos mitos están modelados bajo estructura micénica*. La fusión de los mismos con lo heroico micénico se habría producido entre los siglos XIV y XIII a. C.

### CAPÍTULO III

Sobre Heracles, un pormenorizado catálogo de los episodios de esta figura mítica nos lo proporcionan Zwicker y A. Furtwängler.

También el clásico trabajo de B. Schweitzer (*Herakles. Aufsätze zur griechischen Religions und Sagensgeschichte*, aunque anticuado en algunos conceptos (la primera edición es de 1922) es útil como trabajo de conjunto, en especial por el selecto material iconográfico que proporciona. Información más precisa nos brindan los dos volúmenes del ensayo de F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*; este trabajo incluye un valioso repertorio iconográfico.

Respecto de la iconografía heraclea es de imprescindible consulta el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*,

s.u. *Herakles*, vols. IV, pp. 728/838 y V, pp. 1/193. Sobre la pervivencia de la figura de Heracles en la Edad Media y el Renacimiento, cf. J. Seznec, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* y sobre el derrotero de esta imagen en las artes plásticas, véase O. Seemann, *Mitología Clásica Ilustrada*.

C. Jourdain-Annequin (*Héraclès aux portes du soir*,) analiza la figura de Heracles desde diferentes lentes, deteniéndose especialmente en la histórico-antropológica.

Sobre la función del héroe cf. G. Dumézil, *Mito y epopeya y Heur et malheur du guerrier*.

Sobre el simbolismo de los trabajos del héroe y su viaje a una geografía mítica, cf. A. Motte (*Prairies et Jardins de la Grèce Antique. De la Religion à la Philosophie*) y H. F. Bauzá, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia* y "El sentido iniciático del viaje de Heracles", pp. 11-23.

Sobre la utilización de la figura de Heracles como símbolo de la fuerza y el poder, cf. P. Zanker (*Augusto y el poder de las imágenes*) y F. Checa Cremades (*Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*).

#### CAPÍTULO IV

Además de los trabajos de Zwicker, Furtwängler, Schweitzer y Jourdain-Annequin citados en la orientación bibliográfica del capítulo anterior, cf. J. Bayet, *Les origines de l'Hercule romain y Herclé. Étude Critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule Etrusque*, ambos trabajos subrayan los aspectos funerarios del mito de Heracles.

Sobre la relación entre heraclología y cristología, cf. M. Simon, *Hercule et le Christianisme*.

Respecto de problemas concernientes al mito de Heracles y al ritual, cf. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*.

En lo que se refiere a aspectos arqueológicos e históricos respecto de esta leyenda, véase J. M. Blázquez, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*.

Respecto de la reelaboración de la leyenda de Heracles en el mundo romano bajo la denominación de Hércules, cf. Liou-Gille, *Cultes "héroïques" romains*.

## CAPÍTULO V

La bibliografía sobre Edipo es inagotable. Citamos algunos de los trabajos más importantes que hemos consultado en este estudio: M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant* donde sitúa la leyenda de Edipo en el marco de la antropología y la historia; Vl. Propp, *Edipo a la luz del folklore* (en especial pp. 87-140), un sugestivo análisis de etnografía histórico-estructural; W. Kaufmann, "El enigma de Edipo", en *Tragedia y filosofía*, pp. 169-216 y M. R. Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*, donde subraya el humanismo del personaje.

Como inserción de la tragedia de Edipo dentro de la dramaturgia sofóclea, cf. K. Reinhardt, *Sófocles*, A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen* y W. Jaeger, "El hombre trágico de Sófocles", en *Paideia: los ideales de la cultura griega*, pp. 248-262; A.-J. Festugière, *La esencia de la tragedia griega* y E. Schlesinger, *El Edipo rey de Sófocles*.

J. C. Bermejo Barrera, en *Mito y parentesco en la Grecia arcaica*, estudia bajo una lente sociológica "cómo el sistema de parentesco y matrimonio de una cultura concreta aparece reflejado en sus mitos".

Importantes apreciaciones sobre el sentido de lo trágico aplicables a la figura de Edipo en K. Jaspers, *Esencia y forma de lo trágico*.

Para un análisis estructural del mito de Edipo, de obligada consulta Cl. Lévi-Strauss, "La estructura de los mitos", en *Antropología cultural*, pp. 183-210. Para un análisis etimológico

de los nombres de las figuras que forman parte de la saga de Edipo y su relación con el micénico cf. M. S. Ruipérez, "El nombre de Layo, padre de Edipo" (en *Apophoreta Philologica*, pp. 167-172).

Para un estudio psicoanalítico de este personaje, además de los clásicos trabajos de S. Freud, consúltese M. Abadí, *Renacimiento de Edipo*.

## CAPÍTULO VI

Para una visión de conjunto sobre el humanismo del héroe remitimos a *Paideia: Los ideales de la cultura griega* de W. Jaeger, ya citado; al clásico trabajo de B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (traducido al español como *Las fuentes del humanismo*) y a W. Nestle, *Historia del Espíritu Griego*; estos tres importantes trabajos muestran la esencia del humanismo griego, centrándola a partir del descubrimiento del espíritu.

Cf. también H. Frankfort, *Reyes y dioses*, si bien este estudio está dirigido al análisis de la religión del Oriente Próximo en la Antigüedad, son de interés general sus apreciaciones sobre el humanismo, los reyes y los dioses.

Sobre el problema del humanismo en los héroes homéricos, pero aplicable al héroe en general, cf. F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* y G. Thiele, *Homero y su Ilíada*, este último, aunque breve, ofrece interesantes apreciaciones. Sobre el problema del humanismo en Virgilio, pero también válido para el héroe en sentido general, véase V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgilis. Bild und Symbol in der Aeneis*, donde se plantea un estudio simbólico del héroe. Respecto del humanismo en la cultura latina, véase A. Fontán, *Humanismo romano*.

Sugestivo también el parecer de L. A. de Cuenca sobre el humanismo del héroe en *El héroe y sus máscaras*.

## CAPÍTULO VII

De la vastísima bibliografía sobre Prometeo, para una visión de conjunto sobre la figura del titán, remitimos a Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée*. Para detalles pormenorizados de la leyenda, cf. el artículo "Prometheus", del *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg-Saglio, o bien K. Bapp en la voz pertinente del *Lexicon* de W. H. Roscher.

De entre significativos trabajos sobre Prometeo sugerimos: E. Vandvick, *The Prometheus of Hesiod and Aeschylus*; K. Kerényi, *Prometheus. Die menschliche Existenz in Griechischer Deutung* en el que el estudioso húngaro ofrece un sugestivo análisis sobre el simbolismo del titán; J. Duchemin, *Prométhée. Le mythe et ses origines*, de inestimable consulta por el acopio de material sobre esta leyenda, o bien las interesantes reflexiones vertidas por J. Frazer en su clásico *Myths of the origin of fire*.

Para una síntesis sobre la leyenda de este titán, con abundante bibliografía, cf. C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*.

Para la consulta del *Prometeo* de Esquilo, la edición y noticia de P. Mazón, en *Eschyle*, t. I.

## CAPÍTULO VIII

Para una interpretación psicoanalítica del mito el punto de partida es la lectura de Sigmund Freud, preferentemente de *La interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Totem y tabú* (1913), *Introducción al psicoanálisis* (1916) y, entre otros, *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos* (1939), que el lector español hallará en la versión de sus *Obras completas*.

En cuanto a Carl Gustav Jung, las obras que dio a conocer después de su ruptura con Freud que se produjo tras haber publicado *Metamorfosis y símbolos de la libido* (1912). Cf. en especial

*Símbolos de transformación*, versión española, Barcelona, 1981 y *Psicología y religión*, versión española, Barcelona, 1981.

De Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*; *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* y, entre otras, *El trauma del nacimiento*.

De Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*; *Las máscaras de Dios* (1. *Mitología primitiva*; 2. *Mitología oriental*; 3. *Mitología occidental* y 4. *Mitología creativa*), en cuyos 4 volúmenes muestra cómo las figuras mitológicas de las diferentes culturas son ropajes a través de los cuales se pretende hacer ostensible lo divino; también de importancia la obra que, en diálogo con Bill Moyers, fue editada con el título de *El poder del mito*, en la que, en sentido genérico, expresa el valor y la función de los mitos en la cultura.

De interés también el volumen conjuntamente editado por C. G. Jung y K. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*.

Son de inestimable valor las sugerencias de Rudolf Otto vertidas en una obra ya clásica, *Das Heilige*. Siguiendo esa línea de análisis son sugestivas también las consideraciones de Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*.

## CAPÍTULO IX

Además de los trabajos de R. Barthes, Cl. Lévi-Strauss y Greimas, ya citados, un agudo análisis de los héroes y mitos modernos es el que propone G. Dorflès; al respecto consúltense: *Nuevos ritos, nuevos mitos y Símbolo, comunicación y consumo*. De inapreciable valor sobre el problema de la imaginación simbólica y la necesidad de los mitos, la consulta de: E. Cassirer, *Antropología filosófica y Las ciencias de la cultura*; M. Detienne, *La invención de la mitología* y Cl. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*.

Sobre el problema del mito y la utopía, cf. Orwell, 1984. *Reflexiones desde 1984*, por VV.AA., que recoge el parecer de un

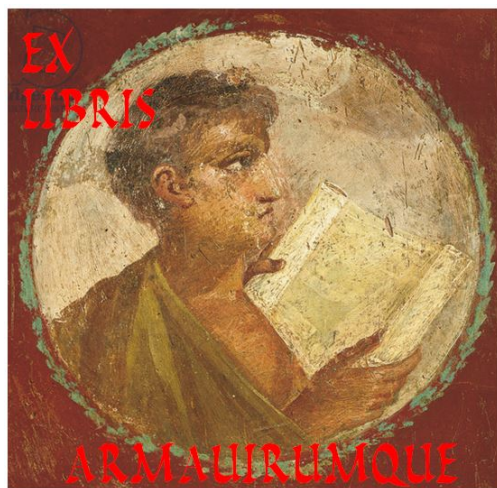
conjunto de estudiosos sobre estas formas de pensamiento en los tiempos modernos.

E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, aunque explica la presencia del elemento irracional y del mito dentro del pensamiento griego, sus observaciones sobre el valor de esa forma de lenguaje valen también para la consideración de los mitos modernos.

De importancia la exégesis sobre el valor de lo mítico y lo simbólico en la obra de G. Durand; como introducción a su pensamiento véase *La imaginación simbólica*.

Una somera síntesis sobre el pensamiento mítico desde el helénismo hasta los tiempos modernos puede verse en F. Jesi, *Mito*.

Sobre la pervivencia de los mitos y su relación con la política, cf. R. Girardet, *Mythes et mythologies politiques*.



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABADI, M., *Renacimiento de Edipo*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1960.
- AUERBACH, E., *Mimesis: la realidad en la literatura* (traducción de J. Villanueva y E. Imaz), México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- BAUZÁ, H. F., *El imaginario clásico. Edad de oro, Utopía y Arcadia*, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- BARTHES, R., *Mythologies*, París, Éd. du Seuil, 1957.
- BAYET, J., *Les origines de l'Hercule romain*, París, E. de Boccard, 1926.
- , *Herclé. Étude Critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule Étrusque*, París, E. de Boccard, 1926.
- BERMEJO BARRERA, J. C., *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Akal, 1979.
- , *Mito y parentesco en la Grecia antigua*, Madrid, Akal, 1980.
- , *Grecia. El mito griego y sus interpretaciones*, Madrid, Akal, 1988.
- BLÁNQUEZ, J. C. Alvar y C. Wagner (comps.), *Héroes, Semidioses y Daimones*, Madrid, Ed. Clásicas, 1992.
- BLÁZQUEZ, J. M., *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid, Cristiandad, 1977.
- BOARDMAN, J., O. Palagia y S. Woodford, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München, 1990.
- BRELICH, A., *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma, Ed. dell' Ateneo, 1978.
- BROMMER, F., *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt, W. Buchgesellschaft, I (1979) y II (1984).
- BUFFIÈRE, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, París, Les Belles Lettres, reimpr. 1973.
- , *Éros Adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, París, Les Belles Lettres, 1980.

- BURKERT, W., *Antike Mysterien-Funktionen und Gehalt*, Munich, 1991.
- , *Homo necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (traducción inglesa de P. Bing), Berkeley, Univ. of California Press, 1983.
- , *Les cultes à mystères dans l'Antiquité* (traducción francesa de B. Deforte y L. Bardollet), París, Les Belles Lettres, 1992.
- , *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1979.
- CALAME, C. (coord.), *Métamorphoses du mythe en Grèce Antique*, Ginebra, Labor et Fides, 1988.
- CAMPBELL, J., *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (traducción de L. J. Hernández), México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- , *Las máscaras de Dios*, 4 vols. (traducción de I. Cardona), Madrid, Alianza, 1992.
- en diálogo con B. Moyers, *El poder del mito* (traducción de C. Aira), Barcelona, Emecé Ed., 1991.
- , *Reflexiones sobre la vida* (selección de D. K. Osbon) (traducción de C. Aira), Buenos Aires, Emecé, 1995.
- CASSIRER, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura* (traducción de E. Imaz), México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- , *Las ciencias de la cultura* (traducción de W. Roces), México, Fondo de Cultura Económica, reimpr. 1993.
- CASTORIADIS, C., *Les carrefours du labyrinthe*, II, París, Éd. du Seuil, 1986.
- CAZENEUVE, J., *Sociologie du rite*, París, PUF, 1971.
- CHECA CREMADES, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- CLAVEL-LÉVÊQUE, M., *L'Empire en Jeux. L'Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, París, CNRS, 1984.
- CORNFORD, F. M., *De la religión a la filosofía* (traducción de A. Pérez Ramos), Barcelona, Ariel, 1984.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Univ. Complutense, 1980 (facsimil de tesis doctoral).

- CUENCA, L. A. de, *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991.
- DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Graz, 1969.
- DELCOURT, M., *Légendes et Cultes des héros en Grèce*, París, 1942.
- , *Oedipe ou la légende du conquérant*, París, Les Belles Lettres, 1981.
- DE MARTINO, E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Ed. Boringhieri, 1977.
- DETIENNE, M., *La invención de la mitología* (traducción de A. Galmarini), Barcelona, Ed. Península, 1985.
- , *Dioniso a cielo abierto* (traducción de M. Mizraji), Barcelona, Gedisa, 1986.
- DIEL, P., *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, París, Payot, 1966.
- , *La divinité. Le symbole et sa signification*, París, Payot, 1971.
- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional* (traducción de M. Araujo), Madrid, Alianza, 1980.
- DORFLES, G., *Nuevos ritos, nuevos mitos* (traducción de A. Saderman), Barcelona, Lumen, 1969.
- , *Símbolo, comunicación y consumo* (traducción de M. R. Vidal), Barcelona, Lumen, 1984.
- DROIT, R.-P. (coord.), *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne?*, París, Le Monde Éditions, 1991.
- DUBUISSON, D., *Mythologies du XXe. siècle*, Presses Universitaires de Lille, 1993.
- DUCHEMIN, J., *Prométhée. Le mythe et ses origines*, París, 1974.
- DUMÉZIL, G., *Heur et meilleur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, París, PUF., 1969.
- , *Mito y epopeya. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos* (traducción de E. Trías), Barcelona, Seix Barral, 1977.
- DURAND, G., *La imaginación simbólica* (traducción de M. Rojzman), Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- FARNELL, L. R., *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, 1921.
- FESTUGIÈRE, A.-J., *La esencia de la tragedia griega* (traducción de M. Morey), Barcelona, Ariel, 1986.

- FONTÁN, A., *Humanismo romano*, Barcelona, Planeta, 1974.
- FONTENROSE, J., *The Ritual Theory of Myth*, Berkeley, 1966.
- FOUCAULT, M., *Historia de la locura en la época clásica* (traducción de J. J. Utrilla), México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., reimpr. de 1982.
- FOUCART, P., *Le culte des Héros chez les Grecs*, París, 1918.
- FRANFORT, M., *Reyes y dioses* (traducción de B. Garrigues Carnicer, Madrid, Revista de Occidente, 1948.
- FRAZER, J. G., *La rama dorada. Magia y religión* (traducción de E. y T. Campuzano), México, Fondo de Cultura Económica, reimpr. de 1974.
- , *Myths of the origin of fire*, Londres, 1930.
- FREUD, S., *Obras completas*, Barcelona, Amorrortu, 1981.
- FURTWÄNGLER, A., (s.u. *Herakles*, en W. R. Roscher, *Aufs. Lex. der gr. und röm. Mythl.*, Hildesheim, Nueva York, 1978, cols. 2135/2252.
- GARCÍA GUAL, C., *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Libros Hiperión, 1979.
- GERNET, L., *Antropología de la Grecia antigua* (traducción de B. Moreno-Carrillo), Madrid, Taurus, 1980.
- GIL, Luis, *La transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975.
- , (editor), *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- GIRARD, R., *Literatura, mimesis y antropología* (traducción de A. L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1984.
- GIRARDET, R., *Mythes et mythologies politiques*, París, Seuil, 1986.
- GRIMAL, P., *Diccionario de la mitología griega y romana* (traducción de F. Payarols), Barcelona, Labor, 1965.
- GRISÉ, Y., *Le monde des dieux*, Ottawa, Ed. Hurtubise, 1985.
- GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo y la religión griega* (traducción de J. Valmaral), Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- HAECKER, T., *Virgilio padre de Occidente* (traducción de V. García Yebra), Madrid, Sol y Luna, 1945.
- HARRISON, J. E., *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, reimpr. de 1922.
- , *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, 1912.
- , *Epilegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, 1921.

- HINARD, F. (comp.), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Actes du colloque de l'Université de Caen, 1987.
- JAEGER, W., *Paideia. Los ideales de la cultura griega* (traducción de J. Xirau y W. Rocés), México, Fondo de Cultura Económica, reimpr. de 1962.
- JASPERS, K., *Esencia y forma de lo trágico* (traducción de N. Silvetti Paz), Buenos Aires, Ed. Sur, 1960.
- JEANMAIRE, H., *Couröi et Courètes*, Lille, 1939.
- JESI, F., *Mito* (traducción de J. M. García de la Mora), Barcelona, Labor, 1976.
- JOURDAIN-ANNEQUIN, C., *Héraclès aux portes du soir*, París, Annales Univ. de Besançon n° 402, 1989.
- JUNG, C. G., *Psicología y religión* (traducción española), Barcelona, Paidós, 1981.
- , *Símbolos de transformación* (traducción española), Barcelona, 1981.
- y Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, París, 1951.
- KARAGHEORGIS, V., *Cyprus from the Stone Age to the Romans*, Londres, 1982.
- KAUFMANN, W., *Tragedia y filosofía* (traducción de S. Oliva), Barcelona, Seix Barral, 1978.
- KERÉNYI, K., *Prometheus. Die menschliche Existenz in Griechischer Deutung*, 1946.
- KIRK, G. S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* (traducción de T. de Lozoya), Barcelona, Paidós, 1970.
- , *La naturaleza de los mitos griegos* (traducción de B. M. de Maragall y P. Carranza), Barcelona, Argos-Vergara, 1992.
- KOLAKOWSKI, L., *La presencia del mito* (traducción de G. Bolado), Madrid, Cátedra, 1990.
- LESKY, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1972.
- , *Historia de la literatura griega* (traducción de J. M. Díaz Regañón y B. Romero), Madrid, Gredos, 1968.
- LÉVI-STRAUSS, Cl., *Antropología estructural* (traducción de E. Verón), Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- , *El pensamiento salvaje* (traducción de F. González Arámburo), México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

- LÉVY-BRUHL, L., *La mentalité primitive*, París, 1922.
- , *Alma primitiva* (traducción de E. Trías), Madrid, Sarpe, 1985.
- LIDA, M. R., *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, reimpr. de 1971.
- LIU-GILLE, B., *Cultes "heroïques" romains. Les fondateurs*, París, Les Belles Lettres, 1980.
- MARTIN, P., *L'idée de royauté à Rome*, Clermond-Ferrand, ADOSA, 1982.
- MAZÓN, P., *Eschyle*, París, Les Belles Lettres, 1920.
- MEIER, Ch., *De la tragédie grecque comme art politique* (traducción franc. de M. Carlier), París, Les Belles Lettres, 1991.
- MOREAU, A., *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, París, Les Belles Lettres, 1994.
- MOTTE, A., *Prairies et Jardins de la Grèce Antique. De la Religion à la Philosophie*, Bruselas, Palais des Académies, 1973.
- NESTLE, W., *Historia del espíritu griego desde Homero hasta Luciano* (traducción de M. Sacristán), Barcelona, Ariel, 1961.
- NILSSON, M., *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1932.
- , *Historia de la religión griega* (traducción de A. Gamarro), Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- , *Historia de la religiosidad griega* (traducción de M. S. Ruipérez), Madrid, Gredos, 1969.
- ONG, W. J., *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra* (traducción de A. Scherp), México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, reimpr. de 1993.
- OTTO, R., *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (traducción franc. de A. Jundt), París, Payot, s.d.
- OTTO, W., *Teofanía* (traducción de J. J. Thomas), Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- POESCHL, V., *Die Dichtkunst Virgils*, Viena, R. Rohrer, 1964.
- PROPP, V., *Morfología del cuento* (traducción de L. Ortiz), Madrid, Fundamentos, 1981.
- , *Las raíces históricas del cuento* (traducción de J. M. Arancibia), Madrid, Fundamentos, reimpr. 1987.

- , *Edipo a la luz del folklore* (traducción de C. Caro López), Madrid, Fundamentos, 1980.
- RAGLAN, Lord, *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*, Nueva York, Oxford University Press, 1937.
- RANKE, O., *El mito del nacimiento del héroe* (traducción de E. A. Loe-del), Buenos Aires, Paidós, 1961.
- , *El trauma del nacimiento* (traducción española), Buenos Aires, Paidós, 1961.
- , *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Leipzig y Viena, F. Deuticke, 1912.
- REINHARDT, K., *Sófocles* (traducción de F. Ramos), Barcelona, Destino, 1991.
- RICHIR, M., *La naissance des dieux*, París, Hachette, 1995.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.
- ROHDE, E., *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* (traducción de W. Roces), México, Fondo de Cultura Económica, reimpr. de 1983.
- RUDOLF, O., *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, París, Payot, s. d.
- RUIPÉREZ, M. S., "El nombre de Layo, padre de Edipo", en *Apophoreta Philologica Fernández-Galiano* (al cuidado de L. Gil y R. M. Aguilar), 1984.
- RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Madrid, 1984.
- SCHLESINGER, E., *El Edipo rey de Sófocles*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1950.
- SCHILLING, R., *Rites, cultes, dieux de Rome*, París, Éd. Klincksieck, 1979.
- SCHWEITZER, B., *Herakles. Aufsätze zur griechischen Religions und Sagensgeschichte*, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms, 1982.
- SÉCHAN, L., *El mito de Prometeo* (traducción de E. de Olaso), Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- SEEMANN, O., *Mitología clásica ilustrada* (traducción de E. Valentí), Barcelona, Vergara, reimpr. de 1960.
- SEZNEC, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (traducción de J. Aranzadi), Madrid, Taurus, reimpr. de 1985.

- SIMON, B., *Razón y locura en la Grecia antigua. Las raíces clásicas en la psiquiatría moderna* (traducción de F. Criado Boado), Madrid, Akal, 1984.
- SIMON, M., *Hercule et le Christianisme*, Estrasburgo, Faculté des Lettres, 1955.
- SNELL, B., *Las fuentes del pensamiento europeo*, traducción de J. Vives, Madrid, Razón y Fe, 1965.
- STEINER, G., *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura* (traducción de A. L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1987.
- THIELE, G., *Homero y su Ilíada*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- THOMAS, J. (ed.), *Les imaginaires des latines (Actes du colloque international de Perpignan)*, Presses Universitaires de Perpignan, 1992.
- (ed.), *L'imaginaire religieux gréco-romain*, Presses Universitaires de Perpignan, 1994.
- VANDVICK, E., *The Prometheus of Hesiod and Aeschylus*, Oslo, 1943.
- VERMEULE, E., *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia* (trad. J. L. Melena), México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- VIDAL-NAQUET, P., *El cazador negro. Formas de pensamiento y formas de sociedad* (traducción de M. A. Galmarini), Barcelona, Península, 1983.
- , *La democracia griega. Una nueva visión* (traducción de M. Llinares García), Madrid, Akal, 1992.
- VV.AA., *Orwell, 1984. Reflexiones desde 1984*, Madrid, 1984.
- WUNENBURGER, J.-J., *Le sacré*, París, 1981.
- , *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, París, J.-P. Delarge Éd., 1979.
- , *La vie des images*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.
- ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes* (traducción de P. Dieñer Ojeda), Madrid, Alianza, 1992.
- ZWICKER, s.u. *Heracles*, en Pauly-Wissowa, RE, cols., 516/528.

## ÍNDICE

|                                                            |        |
|------------------------------------------------------------|--------|
| <i>Presentación</i> . . . . .                              | IX     |
| <i>Nota del autor</i> . . . . .                            | I      |
| <i>Abreviaturas utilizadas</i> . . . . .                   | 2      |
| Introducción. . . . .                                      | 3      |
| <br>I. EL MITO DEL HÉROE EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA. . . . . | <br>9  |
| Introducción. . . . .                                      | 9      |
| El aspecto mortal . . . . .                                | 13     |
| Gilgamés y la búsqueda de la inmortalidad . . . . .        | 15     |
| La Sibila y el rechazo de la inmortalidad . . . . .        | 16     |
| ¿Cómo alcanzar la heroicidad?. . . . .                     | 17     |
| <br>II. LA MORFOLOGÍA HEROICA . . . . .                    | <br>23 |
| Introducción. . . . .                                      | 23     |
| Rasgos formales y funcionales de los héroes . . . . .      | 26     |
| ¿Quiénes eran los héroes? . . . . .                        | 32     |
| Categorías de héroes . . . . .                             | 34     |
| <br>III. HERACLES Y EL ARQUETIPO HEROICO . . . . .         | <br>39 |
| Introducción. . . . .                                      | 39     |
| Heracles y lo salvaje . . . . .                            | 45     |
| Genealogía de Heracles . . . . .                           | 52     |
| Heracles como modelo heroico . . . . .                     | 54     |
| Su homólogo, Belerofonte . . . . .                         | 57     |

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| La envidia de los dioses . . . . .                     | 58  |
| Los trabajos de Heracles . . . . .                     | 61  |
| Simbología de los trabajos de Heracles . . . . .       | 65  |
| Los trabajos y la geografía ideal. . . . .             | 67  |
| Los trabajos y la exégesis semiológica. . . . .        | 68  |
| El sentido iniciático de los trabajos . . . . .        | 69  |
| El fin del viaje y la apoteosis por el fuego . . . . . | 80  |
| IV. PERSONALIDAD DE HERACLES . . . . .                 | 83  |
| Prodigios en torno de su figura . . . . .              | 83  |
| Muerte y apoteosis del héroe . . . . .                 | 87  |
| Metamorfosis del héroe en dios . . . . .               | 88  |
| La figura de Heracles en Sófocles . . . . .            | 91  |
| El Heracles eurípideo. . . . .                         | 96  |
| El Hércules estoico en Séneca . . . . .                | 100 |
| El Hércules filosófico y teológico . . . . .           | 103 |
| V. EL MITO DE EDIPO . . . . .                          | 107 |
| Edipo ¿héroe o dios? . . . . .                         | 107 |
| Edipo y la tradición literaria. . . . .                | 109 |
| Edipo entre el mito y la historia . . . . .            | 111 |
| Edipo y el folklore . . . . .                          | 113 |
| Edipo y lo simbólico . . . . .                         | 117 |
| El dolor de ser héroe . . . . .                        | 118 |
| Edipo y lo trágico . . . . .                           | 119 |
| VI. EL HUMANISMO DEL HÉROE . . . . .                   | 123 |
| Introducción. . . . .                                  | 123 |
| Aquiles y su "costado" mortal . . . . .                | 124 |
| Aquiles y la piedad . . . . .                          | 128 |
| El sufrimiento y las lágrimas de los héroes . . . . .  | 130 |
| La purificación y apoteosis de los héroes . . . . .    | 131 |
| VII. PROMETEO Y SU COMPORTAMIENTO HEROICO . . . . .    | 133 |
| Prometeo, el benefactor de la humanidad . . . . .      | 133 |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| La liberación de Prometeo . . . . .                                         | 137 |
| Lo simbólico del mito . . . . .                                             | 139 |
| <br>VIII. EL PSICOANÁLISIS Y EL MITO DEL HÉROE . . . . .                    | 141 |
| Introducción. . . . .                                                       | 141 |
| Las ideas de S. Freud. . . . .                                              | 141 |
| Diversas hipótesis sobre los orígenes del mito heroico . . . . .            | 143 |
| Rank y su lectura del mito del nacimiento del héroe. . . . .                | 145 |
| J. Campbell y el mito del héroe . . . . .                                   | 150 |
| <br>IX. LOS HÉROES MODERNOS. . . . .                                        | 155 |
| Vico y el problema de la "imaginación" . . . . .                            | 155 |
| Función y sentido de los mitos heroicos<br>en los tiempos modernos. . . . . | 157 |
| El héroe y la transgresión. . . . .                                         | 162 |
| Los héroes de la cinematografía, la canción y el deporte . . . . .          | 163 |
| La muerte del héroe. . . . .                                                | 171 |
| <br>Orientación bibliográfica . . . . .                                     | 173 |
| <br>Bibliografía general . . . . .                                          | 183 |